FÜHRER
DURCH DAS
HAMBURG.
MUSEUM
FÜR KUNST
& GEWERBE

Führer

durch das

Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe

zugleich ein

Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes

von

Justus Brinckmann

Mit 431 Abbildungen, zumeist nach Aufnahmen

von

Wilhelm Weimar

Hamburg
Verlag des Museums für Kunst und Gewerbe
1894

Gedruckt bei Lütcke & Wulff, E. H. Senats Buchdruckern

Vorwort.

Während der Verfasser an dieser Beschreibung der Sammlungen des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe arbeitete, ist ihr Bestand Jahr für Jahr durch ein Zusammenwirken günstiger Umstände, reiche Gaben von Freunden der Anstalt einerseits, ausserordentliche Kaufgelegenheiten anderseits, in einem Umfang vermehrt worden, der beim Beginn der Arbeit nicht zu erwarten war. So wuchs unter stetem Ringen mit der durch das Anwachsen der Sammlungen erschwerten und erweiterten Aufgabe auch dieses Buch zu einem nicht vorausgesehenen Umfange.

Mag dadurch das anfängliche Ziel desselben, den Besuchern der Anstalt ein Führer durch die Sammlungssäle zu werden, überschritten und statt dessen ein Führer durch die Hauptgebiete der technischen Künste entstanden sein, so ist doch in der Anlage wie in der Durchführung dieses umfassenderen Planes überall der Zusammenhang mit dem Inhalt unserer Sammlungen gewahrt worden und nur in wenigen Fällen, wo es die Einführung in das Ganze eines Gebietes erforderte, darüber hinausgegangen.

Auch sämmtliche Abbildungen stellen Gegenstände dar, die sich im Besitz der Anstalt befinden. Bei der Auswahl derselben haben wir, soweit es thunlich war, ohne die geschichtliche Treue zu verletzen, solche Beispiele bevorzugt, die nicht nur für die durch sie illustrirten Gebiete typisch sind, sondern zugleich dem schaffenden Kunsthandwerker Anregung bieten. Die Zeichnungen zu der Mehrzahl der Abbildungen sind von dem zeichnerischen Assistenten des Museums, Herrn Wilhelm Weimar, angefertigt worden und zwar ohne photographische Hülfsaufnahmen. Die Wiedergabe der malerischen Erscheinung der Gegenstände, insbesondere auch ihrer stofflichen Eigenart, mit voller Klarheit der Formen und der ornamentalen Einzelheiten zu verknüpfen, ist Herr Weimar bei seinen Aufnahmen bestrebt gewesen, gewiss zur Freude der Leser dieses Buches. Bei den inhaltlichen Vorarbeiten, insbesondere für die Beschreibungen der Ankäufe des letzten Jahres, ist Herr Dr. Fr. Deneken mein Mitarbeiter gewesen.

Der Satz bot ungewöhnliche Schwierigkeiten, denn es galt, ohne Raumverschwendung überall die Bilder an gerade diejenige Stelle zu bringen, wo der Text, sei es in der geschichtlichen Einleitung, sei es in der mit kleinerer Schrift gedruckten Beschreibung von ihnen handelte. Die Herren Lütcke & Wulff, E. H. Senats Buchdrucker, haben, wie sie dieser Aufgabe gerecht geworden sind, auch dem Drucke jene Sorgfalt zugewendet, ohne die dieses Buch eines wesentlichen Vorzuges entbehren würde.

Ausser den bei der Herstellung dieses Werkes im Allgemeinen betheiligten Mitarbeitern, bin ich vielen hiesigen und auswärtigen Gelehrten für die mir in einzelnen Fragen gewährte Auskunft verpflichtet. Ihnen allen sage ich für diese Förderung meiner Arbeit freundlichen Dank.

Hamburg, den 23. Mai 1894.

Justus Brinckmann, Dr.

Einleitung.

Die Sammlungen und die öffentlichen Monumente sind die wahren Lehrer eines freien Volkes. Sie sind nicht bloss Lehrer der praktischen Ausübung, sondern, worauf es besonders ankommt, Schuler des allgemeinen Volksgeschmackes.

Gottfried Semper. 1851.

Wie die meisten öffentlichen Sammlungen und wissenschaftlichen Anstalten Hamburgs ist auch das Museum für Kunst und Gewerbe aus Anfängen hervorgewachsen, die der freien Thätigkeit hamburgischer Bürger entsprungen sind. Die erste Anregung zur Errichtung eines „gewerblichen Museums" ist der „Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe" zu verdanken. Diese nahm im Jahre ihrer Stiftung, 1765, den gewerblichen Zeichenunterricht in ihr Arbeitsgebiet auf und legte bereits damals den Grund zu der Lehranstalt, aus der ein Jahrhundert nachher die Allgemeine Gewerbeschule und die Schule für Bauhandwerker hervorgegangen sind. Berathungen in der „technischen Section" und der „Kunst- und Gewerks-Section" der Gesellschaft, später in der durch deren Verschmelzung gebildeten Section „Gewerbe-Verein" bereiteten seit dem Jahre 1863 den Beschluss vor, mit dem die Gesellschaft in ihrer 489sten Deliberationsversammlung am 25. September 1868 eine Commission für die Beschaffung eines gewerblichen Museums aus privaten Mitteln einsetzte. Im folgenden Jahr erliess diese Commission einen öffentlichen Aufruf, in dem sie die Beihülfe der Hamburger erbat für die Begründung einer Anstalt, „welche durch Förderung der Fachbildung und Erweiterung der Erwerbsfähigkeit den wirthschaftlichen Wohlstand der gewerbetreibenden Bevölkerung heben und den Sinn für das Zusammenwirken der freien Künste mit dem gewerblichen Schaffen in allen Kreisen neu beleben solle."

Seitdem jener Aufruf erging, sind fünfundzwanzig Jahre verflossen. Anfänglich zögernd, dann mit wärmerer Theilnahme sind ihm die Hamburger gefolgt. Im Jahre 1874 konnten die Anfänge einer kunstgewerb-

lichen Sammlung in gemietheten Räumen der öffentlichen Benutzung übergeben werden. Drei Jahre weiter, und die Sammlung war so angewachsen, dass ihre Uebernahme in staatliche Verwaltung beantragt und genehmigt werden konnte. Zugleich wurde, am 12. Februar 1877, der bisherige Schriftführer der Commission, Dr. Justus Brinckmann, zum Director erwählt und der Anstalt im Erdgeschoss des neuerbauten Schul- und Museums-Gebäudes am Steinthorplatz ein für die nächsten Jahre zur Entfaltung der Sammlung ausreichender Raum zugewiesen.

Inzwischen ist die Sammlung durch regelmässige Ankäufe aus staatlichen Mitteln, durch Gaben warmer Hand und durch Vermächtnisse stetig gewachsen bis zu dem ansehnlichen Bestand, über den dieses Buch Rechenschaft geben soll.

Anfänglich lag es im Plan der Anstalt, mit der Sammlung kunstgewerblicher Erzeugnisse auch eine solche von Rohstoffen, Halbfabrikaten, Modellen und Werkzeugen zu verbinden. Diese technische Sammlung sollte jedoch nur eine nebensächliche sein und mehr zur Erläuterung der Hauptsammlung dienen als selbstständige Bedeutung erreichen. Im weiteren Verlauf ist sie ganz in den Hintergrund getreten und die Entwickelung der Anstalt vorzugsweise auf die Beschaffung einer auserlesenen Sammlung zur Geschichte des Kunstgewerbes gerichtet worden.

An erster Stelle maassgebend für die Vermehrung der Sammlung war die Absicht, ihre Beschauer darüber zu belehren, wie auf den verschiedenen Gebieten der technischen Künste die Gebilde der Menschenhand sich als Ergebnisse der Bearbeitung bestimmter Stoffe nach gewissen technischen Verfahren entwickeln, und wie in ihnen je nach der allgemeinen Kultur und den besonderen Sitten und Bräuchen eines Volkes das Bestreben sich ausspricht, den Anforderungen der Zweckmässigkeit und den Ansprüchen auf Verschönerung des Lebensgenusses zu genügen.

Als bald nach der Mitte unseres Jahrhunderts die ersten Anregungen zur Begründung öffentlicher Sammlungen, wie deren eine unser Museum für Kunst und Gewerbe ist, ergingen, standen vornehmlich zwei Aufgaben im Vordergrund. Man hatte einsehen gelernt, dass nur ein kleiner Bruchtheil des kunsttechnischen Erbes der Menschheit noch in den Werkstätten gehütet werde, dass es daher die höchste Zeit sei, was sich von dem halb oder ganz vergessenen Verfahren alter Zeiten an ihren Erzeugnissen lernen lasse, zu neuem Leben zu erwecken. Man war sich durch die vergleichende Betrachtung der in grossen Industrie-Ausstellungen vereinigten Gewerbserzeugnisse zugleich bewusst geworden, dass der Volksgeschmack wenigstens im Abendlande in erschreckendem Niedergange begriffen sei, und hoffte, diesen Geschmack auf bessere Wege zu leiten, indem man ihm mustergültige Werke kunstbegabterer Jahrhunderte als Vorbilder vor Augen führte.

Wenige Jahrzehnte haben genügt, um die Behauptung, Alles, was unsere Zeit von kunsttechnischen Dingen verstehe, wiege nicht auf, was wir vergessen haben, zu erschüttern. Dem Wirken der Kunstgewerbe-Museen, nicht einzelner Anstalten, sondern ihrer gesammten, mit litterarischen Nachforschungen, wissenschaftlichen und Werkstatt-Versuchen verknüpften Arbeit ist es gelungen, eine Fülle technischer Verfahren, die fast oder ganz verloren gewesen waren, wieder dem Kunstgewerbe und Jedem zugänglich zu machen, der nur den ernsten Willen, sich ihrer zu bedienen, mitbringt.

Die Erfolge, welche man von der Mustergültigkeit der in den Sammlungen zur Schau gestellten Altsachen erwartete, sind weniger schlagend und weniger allgemein zu Tage getreten. Insofern der Anschauungsstoff, den die Museen den Künstlern darboten, von diesen als ein bequemes Hülfsmittel, neue und immer neue Formen auf den Markt zu werfen, begrüsst und ausgebeutet wurde, hat er vielleicht gar dazu beigetragen, die Künstler vom eigenen Ersinnen zu entwöhnen und sie einem äusserlichen Eklecticismus in die Arme zu treiben. Blendende Mode-Erfolge liessen sich auf diesem Wege wohl erzielen. Zu einem tieferen Erfassen der Aufgaben haben aber nur Wenige gelangen können, die eine bedeutende und unabhängige Persönlichkeit mitbrachten. Die Menge von durchschnittlicher Tüchtigkeit heimst nach wie vor nur die Ernten ein, die ihr auf dem Acker dieses oder jenes zeitweilig zur Losung erhobenen Stiles entgegenwachsen. Dass diese historischen Aecker, selbst wenn man sie, wie es den Anschein hat, in geordneter Fruchtfolge bewirthschaften möchte, auf die Dauer ausgiebige Ernten nicht mehr liefern werden, falls ihnen nicht gleichzeitig frische Nährstoffe aus dem unerschöpflichen Vorrath der Natur zugeführt werden, tritt für Einsichtsvolle immer deutlicher zu Tage.

Man wird, um den alle frische Zeugungskraft allmählich abtödtenden Zwang der Nachahmung historischer Formen abzuschütteln, sich zu diesen anders stellen müssen, als man es bisher zu thun sich gewöhnt hat. Man wird sich klarer darüber werden müssen, dass irgend ein Erzeugniss einer technischen Kunst, das als ein in sich vollendetes der höchsten Bewunderung aller Zeiten werth ist, doch nur richtig gewürdigt werden kann, wenn wir es im Zusammenhang mit dem Kulturboden begreifen, aus dem es erwachsen ist. Man wird dann in sehr vielen, ja den meisten Fällen den Begriff der „Mustergültigkeit", insofern er ausdrücken will, dass ein Gegenstand als nachahmenswerthes Muster für neuzeitige Arbeiten angesehen werden solle, als einen absoluten ablehnen, und nur als einen relativen noch anerkennen. Man wird dann auch sich klar darüber werden, dass auf die Dauer der fortschreitende Kunsthandwerker in dem Inhalt der Museen nicht mehr bloss eine Sammlung von

Vorbildern wittern darf, wie sie dem Schüler bei seinen ersten Versuchen nützlich sein mag. Man wird sich mit dem Gedanken vertraut machen, die Altsachen in den Museen nicht nur als mehr oder minder wohlgefällige Erzeugnisse technischer Methoden, sondern in ihrem kulturgeschichtlichen Zusammenhang zu betrachten. Man wird versuchen, sie als werdende Dinge zu begreifen und sich über alle bei ihrer Entstehung zusammenwirkenden Ursachen, Kräfte und Absichten zu belehren. Der Vergleich der Ergebnisse solcher Betrachtungen mit den praktischen, aus unserer heutigen Sitte und Lebensgewohnheit erwachsenden Aufgaben, mit den uns heute erreichbaren technischen Hülfsmitteln, und mit den Ansprüchen der allgemeinen geistigen Kultur unseres Volkes wird dann dazu führen, die Vorbildlichkeit der Altsachen in einem höheren Sinne zu beurtheilen, als man sich vielfach gewöhnt hat. Diese neue Vorbildlichkeit wird dann nicht mehr Gefahr laufen, durch einen Umschwung in der Mode plötzlich in ihren Grundfesten erschüttert zu werden, wie das zum grossen Schaden der gesunden Entwickelung des deutschen Kunstgewerbes wiederholt geschehen ist, indem die Anhänger des Neuen sprungweise Uebergänge von einem historischen Stil zum anderen mit wegwerfender Beurtheilung des eben noch Geachteten erklärt haben.

Soll die Bedeutung der kunstgewerblichen Museen über die engen Grenzen einer technologischen und ästhetischen Lehrmittel-Sammlung hinausgehoben werden, so werden diese Anstalten des kulturgeschichtlichen Untergrundes ferner nicht entrathen können. Auf diesem allein sind sie sicher, auf die Dauer den gesunden Bildungstrieb auch der bei ihnen nicht berufsmässig betheiligten Schichten des Volkes zu befriedigen und ihre höchste Aufgabe, auch den allgemeinen Volksgeschmack zu schulen, ganz zu erfüllen.

Diese Ueberzeugung, dass die Gegenstände, welche den Inhalt eines Kunstgewerbemuseums bilden, nicht nur von einem beschränkten technisch-stilistischen Standpunkt aus, sondern zugleich als Denkmäler der Kulturgeschichte zu erörtern sind, wenn ihre Betrachtung ernstlich und auf die Dauer nützen soll, hat den Verfasser bei der folgenden Beschreibung der Sammlung des hamburgischen Museums geleitet.

Wenn wir so den Inhalt der kunstgewerblichen Museen vom Standpunkt der Kulturgeschichte aus betrachten, ergiebt sich alsbald, dass die allgemein übliche und auch in dem hamburgischen Museum befolgte Art ihrer Aufstellung nach technologischen Gruppen mit stilgeschichtlichen Unterabtheilungen auf die Dauer nicht haltbar sein wird. Die bisherige Anordnung mag im Hinblick auf die zunächst gesuchte und seither auch gefundene technische Belehrung während der Kinderjahre der Museen die zutreffendste gewesen sein. Auf einer reiferen Lebensstufe angelangt, werden sie ihre Alterthümer zu Gruppen höherer Ordnung vereinigen.

Man wird nunmehr auch zu sehen verlangen, wie die treibenden und schaffenden Kräfte in einem Volke auf einer gewissen Stufe seiner Kultur in den greif- und sichtbar überlieferten Denkmälern vielseitigen und doch einheitlichen Ausdruck gefunden haben. Man wird von einer Aufstellung, die den natürlichen, lebendigen Zusammenhang der Dinge zu Gunsten einer künstlichen, technischen Gruppirung opferte, sich abwenden und, sagen wir es gerade heraus, für die Kunstgewerbemuseen auf eine Anordnung sich besinnen, wie sie für die ethnographischen Museen längst als die einzig richtige anerkannt ist.

Die neue Anordnung wird beispielsweise eine andere Stelle als bisher den italienischen Majoliken anweisen. Sie wird uns diese als nur einen Strahl aus der Sonne zeigen, welche das gesammte Leben der italienischen Hochrenaissance durchglühte und in den Bronzen, den Holzschnitzereien, den Geweben nicht minder glänzend aufleuchtete. Sie wird die Fayencen der Perser, vereint aufgestellt mit deren Gläsern, Metallarbeiten und Teppichen, vorführen und uns dann in viel eindringlicherer Weise, als bei der bisherigen Zersplitterung des Stoffes möglich war, über ihr gemeinsames Wachsthum aus dem Boden einer bestimmten Gesittung und eines altüberlieferten Geschmackes belehren.

Weiter: man wird nicht von den romanischen Bischofstäben die einen unter die Elfenbeinwerke, die anderen unter die Grubenschmelzarbeiten verweisen, weil ein Künstler zum Zahn des Elephanten, ein anderer zu Metall und farbigen Glassflüssen griff, sondern man wird einen tieferen Grund entscheiden lassen, aus dem beide schufen, ihr Streben, aus den kirchlichen Anschauungen und dem Geschmack ihrer Zeit heraus ein dem gleichen heiligen Zweck dienendes sinnbildliches Geräth zu gestalten.

Man wird die intimen Erzeugnisse, die von den Künstler-Töpfern Alt-Japans geschaffen sind, nicht zusammenbringen mit den prahlenden kolossalen Vasen von Hizen-Porzellan, die ihre Entstehung holländischem Geschmack verdanken, sondern man wird jene vereinigen mit den Goldlacken, mit den in verlorener Form gegossenen Bronzen, mit den Farbendrucken und den übrigen Erzeugnissen, in denen die nationale Ueberlieferung der japanischen Kunst sich bewährt hat. Wie ganz anders würde diese Kunst verstanden werden, wenn man in den öffentlichen Sammlungen die Spreu des Exportes absondern könnte von dem, was vor dem Urtheil des kunstverständigen Japaners bestehen bliebe! Die blöden Nachahmer und die Nörgler am Ruhm Japans, die beide sich an jene Exportwaare klammern, würden dabei weniger ihre Rechnung finden. Dagegen würde desto klarer zu Tage treten, was wir in Wahrheit von den Japanern lernen könnten und sollten.

Man wird ferner davon zurückkommen, jener künstlichen und dem Leben fremden Scheidung der Kunst vom Kunstgewerbe, die früheren

Zeitaltern unbekannt war, amtliche Weihe zu ertheilen, indem man z. B. plastische Werke des Mittelalters, wenn sie aus Elfenbein bestehen, in ein der Kunst gewidmetes Museum, sie dagegen einem Kunstgewerbe-Museum zutheilt, wenn sie aus Edelmetall getrieben sind. Man wird sich nicht begnügen, leere Rahmen als Vorbilder an die Wände zu hängen, sondern man wird sich sagen, dass ein Rahmen ein Bild enthalten muss, um richtig gewürdigt zu werden. Man wird nicht mehr nur die Reste alter Seiden und Sammete bewahren, wie der Botaniker Pflanzen im Herbarium, sondern man wird sich sagen, dass erst die Verwendung eines Gewebes in der Tracht, für die es bestimmt war, dasselbe verständlich macht, und man wird den Geweben alte Costüme oder doch alte farbige Trachtenbilder hinzufügen.

Sicherer Gewinn würde sich besonders für das Verständniss der neuzeitigen Arbeiten ergeben. Den technischen Gruppen alter Ordnung eingereiht, werden sie von der Fülle und Bedeutung der Denkmäler früherer Jahrhunderte erdrückt. Abgesondert würden sie vielleicht erkennen lassen, wessen unsere Zeit als ihrer Eigenart sich zu Recht rühmen darf, und die Bedürfnisse des neuzeitigen Lebens, denen die kunstgewerblichen Arbeiten zu dienen haben, würden klarer hervortreten.

Wann der Uebergang von der technologischen zur kulturgeschichtlichen Aufstellung der kunstgewerblichen Museen als eine Bedingung ihres ferneren gesunden Lebens allgemein erkannt werden und sich vollziehen wird, lässt sich noch nicht übersehen. Gewiss ist auch, dass die neue Ordnung eine schwierigere ist als die alte und eine durchdringendere Kenntniss der Dinge voraussetzt. Jene zu der ausschliesslich maassgebenden zu erheben, wäre jedoch kaum minder verkehrt, als die bisherige Gliederung der Sammlungen in technologische Gruppen beizubehalten. Die Ordnung des hamburgischen Museums beruht, wie ein Blick auf das Inhaltsverzeichniss ergiebt, im Wesentlichen auf der alten Gruppirung, die zur Zeit seiner Begründung bei allen verwandten Anstalten die programmgemässe war. Nur wo sich die Ueberführung in die neue Ordnung durch das Anwachsen der Sammlungen von selber aufdrängte, ist ihr bisher Folge gegeben. Hieraus erklärt sich, dass die Einleitungen, welche den Beschreibungen der Sammlungsgruppen vorausgeschickt sind, zum Theil von technisch-historischen, zum Theil von kulturgeschichtlichen Betrachtungen ausgehen.

Inhalt.

Seite:

Vorwort I
Einleitung III
Inhalt IX
Wegweiser XVI
Die hamburgischen Fayence-Oefen des 18. Jahrhunderts 1
Bauernmöbel der Elbmarschen 10
Hamburgische Holz-Bauornamente 13
Japanische Korbflechtarbeiten 15
Gewebe 17
Koptische Gewebe des 4. bis 8. Jahrhunderts n. Chr, 17. — Byzantinische Seidengewebe, 21. — Sicilianische Seidengewebe des 9. bis 12. Jahrhunderts, 22. — Norditalienische Seidengewebe des 14. bis 15. Jahrhunderts, 23. — Orientalische Gewebe des 15. Jahrhunderts, 27. — Spätgothische Gewebe des 15. und 16 Jahrhunderts, 28. — Gewebe der Renaissance des 16. Jahrhunderts, 30. — Gewebe des 17. Jahrhunderts, 32. — Gewebe des 18. Jahrhunderts, 34. — Japanische Gewebe, 37.
Die Stickereien 41
Die Stickereien im Allgemeinen, 41. — Japanische Stickereien, 44. — Stickereien der Länder des Islam, 48. — Stickereien und Webereien der Bauern in den Elbmarschen und in Schleswig-Holstein, 49. — Die Stickmustertücher, 59. — Deutsche Stickereien des 16. Jahrhunderts, 64. — Stickereien hamburgischer Kirchengewänder des Mittelalters, 65. — Italienische, spanische, deutsche, französische Stickereien in Plattstich, Gold- und Aufnäh-Arbeit vom 16. bis 18. Jahrhundert, 67. — Leinenstickereien der Mittelmeerländer, 73.
Die Spitzen 77
Nadelspitzen des 16. bis 17. Jahrhunderts, 78. — Klöppelspitzen des 16. bis 17. Jahrhunderts, 82. — Die Probsteier Spitzen-Sammlung, 84.
Spinnräder und Klöppelkissen, 91. — Neuzeitige hamburgische Stickereien, 92.
Die Arbeiten der Bildwirker 93
Brüsseler Wandteppiche, 93. — Französische Gobelins, 94. — Arbeiten hamburgischer Bildwirker, 95.
Die Fächer 98
Wismuthmalereien 100

Seite:

Die Bucheinbände 101
Mittelalterliche Einbände, 101. — Deutsche Bucheinbände des 16. Jahrhunderts, 103. — Italienische und französische Einbände des 16. Jahrhunderts, 106. — Türkische Bucheinbände des 16. Jahrhunderts, 109. — Venetianische Bucheinbände, 111. — Hamburgische Einbände 112.

Arbeiten aus geritztem, gepunztem und getriebenem Leder 115
Lederne Kasten, Behälter, Gefässe, 115. — Die Ledertapeten, 118. — Lederarbeiten an Sesseln und Sätteln, 121. — Japanisches Leder, 122.

Architectonische Ornamente aus Stein und Terracotta 123
Fassade des ehemaligen Kaisershofes in Hamburg, 126.

Decorative Malereien 131

Chinesische Metallarbeiten 133

Die japanischen Bronzen 135

Die Sammlung japanischer Schwertzierathen 145

Die metallenen Netzke und die Tabakspfeifen der Japaner 164

Japanische Färberschablonen 166

Die Arbeiten der Edelschmiede 168
Die Silberplatten mit der Legende des heiligen Servatius, 173.
Geräthe und Gefässe des christlichen Cultus, 180. — Crucifixe, 180. — Reliquienbehälter, 182. — Kirchliche Prachteinbände, 184. — Abendmahlskelche, 186. — Rauchfässer, 188. — Salböl-Gefässe, 189. — Giessgefässe, 189. — Bischofstäbe, 189.
Silberne Gefässe und Geräthe weltlichen Gebrauchs des 16. bis 18. Jahrhunderts, 191. — Trinkgefässe der Aemter und Todtenladen hamburgischer Handwerksmeister und Gesellen, 195.
Geräthe des jüdischen Cultus, 200.

Der Schmuck 203
Antiker Goldschmuck, 204. — Vorgeschichtlicher und deutsch-römischer Schmuck, 206. — Mittelalterlicher Schmuck, 207. — Abendländischer Schmuck des 16. bis 18. Jahrhunderts, 208. — Niederdeutscher und skandinavischer Bauernschmuck, 209. — Die Ringe, 217. — Ostasiatischer Schmuck, 217.

Die Taschenuhren 219

Kleines Geräth der Frauen 222

Das Maler-Email 224

Asiatische Schmelz-Arbeiten 230
Chinesische Zellenschmelz-Arbeiten, 232. — Japanische Zellenschmelz-Arbeiten, 232. — Indische Schmelz-Arbeiten, 234.

Die Keramik 235
Uebersicht ihrer Geschichte, 235.
Die griechischen Vasen, 242. — Römische Thongefässe, 248.
Deutsches und niederländisches Steinzeug, 249. — Siegburger Steinzeug, 252. — Frechener Steinzeug, 254. — Nassauer Steinzeug, 255. — Raerener Steinzeug, 257. — Steinzeug von Kreussen und anderen Orten, 260.
Deutsche Bauerntöpfereien, 261.
Aegyptische und amerikanische Bauerntöpfereien, 264.
Italienische Fayencen (Majoliken), 265. — Faenza, 274. — Caffaggiolo, 275. — Siena, 276. — Urbino, 277. — Gubbio, 279. — Castel-

Durante, 280. — Pesaro, 280. — Diruta, 281. — Venedig, 282. — Castelli, 284. — Genua und Savona, 286. — Mailand, 286. — Majoliken mit deutschen Wappen, 288.
Maurisch-spanisch-portugiesische-Fayencen, 289.
Fayencen des Bernard Palissy, 291.
Emaillirte deutsche Töpferarbeiten des 16. Jahrhunderts, 294. — Deutsche Oefen, 296. — Schweizer Oefen und Fayencen, 300.
Fayencen von Nevers in Frankreich, 302.
Norddeutsche Fayencen des 17. Jahrhunderts, 303.
Fayencen von Rouen, 305.
Delfter Fayencen, 311.
Deutsche Fayencen des 18. Jahrhunderts, 323. — Hanau, 323. — Frankfurt a. M., 325. — Cassel, 325. — Nürnberg, 326. — Bayreuth, 330. — Kleinere deutsche Fayencefabriken, 332. — Deutsche, von Schmelzmalern ausserhalb der Fabriken decorirte Fayencen, 334.
Fayencen von Moustiers in der Provence, 335. — Fayencen von Alcora in Spanien, 337.
Die Fayencen des Elsass und Lothringens, 339. — Fayencen von Marseille, 345. — Belgische Fayencen, 347. — Fayencen von Fulda, 349. — Fayencen von Höchst bei Frankfurt a. M., 350. — Braunschweig, 352. — Münden in Hannover, 352. — Wrisbergholzen, 354. — Vegesack und Lesum, 355. — Mecklenburgische Fayencen, 356.
Schwedische Fayencen, 357. — Fayencen von Stralsund, 362.
Fayencen von Kopenhagen, 363.
Schleswig-Holsteinische Fayencen. — Schleswig, 365. — Criseby und Eckernförde, 368. — Fleusburg, 370. — Kiel, 371. — Stockelsdorff, 375. — Kellinghusen, 381. — Rendsburg, 384. — Hamburgische Fayencen des 18. Jahrhunderts, 389.
Rückblick auf die Geschichte der deutschen Fayence, 390.
Meissener Porzellan. Geschichte der Manufactur, 391. — Auszug eines Preisverzeichnisses v. J. 1765, 400. — Gefässe, 409. — Figuren und Gruppen, 415.
Wiener Porzellan, 417. — Porzellan von Höchst, 421. — Nymphenburg, 424. — Ludwigsburg, 427. — Frankenthal, 432. — Fürstenberg, 435.
Porzellan von Berlin. Geschichte der Manufactur, 439. — Auszug eines Preisverzeichnisses v. J. 1777, 442. — Gefässe, 444. — Figuren und Gruppen, 449.
Thüringische Porzellan-Fabriken (Kloster Veilsdorf, Rudolstadt u. A.), 451. — Cassel, 453. — Fulda, 454. — Kelsterbach, 454. — Ansbach und Bayreuth, 454. — Baden, 455. — Poppelsdorf bei Bonn, 455. — In Deutschland ausserhalb der Manufacturen (u. A. von Bottengruber, Preussler und Busch) decorirte Porzellane, 455.
Kopenhagener Porzellan, 457. — Schwedisches Porzellan, 459.
Holländisches Porzellan, 459. — Belgisches Porzellan, 460.
Porzellan von Sèvres. Geschichte der Manufactur, 461. — Sèvres-Porzellane von weicher Masse, 465. — Sèvres-Biscuit-Porzellane, 467. — Sèvres-Porzellane von harter Masse, 468. — Die Pariser Manufacturen von Hartporzellan zu Ende des 18. Jahrhunderts, 468. — Französische Porzellan-Manufacturen des 18. Jahrhunderts in der Provinz, 469. — Die Terracotta-Medaillons des J. B. Nini, 470.

Schweizer Porzellan, 471. — Russisches Porzellan, 472. — Italienisches Porzellan (Venedig, Neapel, Rom), 472. — Spanisches Porzellan, 473.

Die englische Töpferwaare vor der Zeit Wedgwood's, 475.

Josiah Wedgwood's Werke, 476. — Zeitgenossen und Nachahmer Wedgwood's, 482.

Das weisse bedruckte und bemalte englische Steingut, 484.

Englisches Porzellan, 486.

Das rothe Steinzeug im 18. Jahrhundert, 489.

Das Steingut (feine Fayence) ausserhalb Englands, 493. — Das Steingut in Deutschland, 493. — Das Steingut in Frankreich, Belgien, Holland, Schweden, Italien, 497.

Persische, syrische, türkische und rhodische Fayencen, 501. — Platten und Zierstücke aus lüstrirter Fayence von persischen Bauten des 13. bis 16. Jahrhunderts, 504. — Persische Fayence-Gefässe des 16. bis 19. Jahrhunderts, 506. — Persisches Frittenporzellan, 507. — Sog. Rhodos-Fayencen, 507. — Fliesen von Fayence für Wandbekleidungen aus Syrien und Aegypten, 511.

Indische Töpferarbeiten, 512.

Chinesisches Porzellan, 513. — Weisses chinesisches Porzellan (Blanc de Chine), 519. — Chinesisches Porzellan mit farbigen Glasuren, 519. — Mit Blaumalerei unter der Glasur, 520. — Mit Blaumalerei für den persischen Markt, 521. — Chinesische Tabaksfläschchen von Porzellan mit blauen und rothen Malereien unter der Glasur, 522. — Chinesische Porzellane mit Blaumalerei unter der Glasur, trockenem Eisenroth und Vergoldung, 523. — Mit vorwiegend durchscheinender Schmelzmalerei und trockenem Eisenroth, 523. — Mit Malereien in vorwiegend opaken Schmelzfarben, 524. — Rothes chinesisches Steinzeug, 526.

Japanische Töpferarbeiten, 527. — Die Arten der Gefässe, 529. — Die Theegesellschaften (Chanoyu), 531. — Geschichte der japanischen Töpferei, 534. — Verzierungen und Marken der Gefässe, 535.

Imari-, Arita-, Hizen-Porzellan, 538. — Mikawaji-, Hirato-Porzellan, 540. — Okawaji-, Nabeshima-Porzellan, 540. — Porzellan von Kutani in der Provinz Kaga, 542. — Seto in der Provinz Owari, 544. — Kioto (Kiyomidzu), 544. — Makudzu-Porzellan aus Ota, 544

Steingut und Steinzeug aus der Kaiserstadt Kioto, 545. — Ninsei-yaki, 545. — Awata-yaki, 546. — Roknbei-yaki, 546. — Jwaknra-yaki, 547. — Kinkozan-yaki, 547. — Yeirakn-yaki, 547. — Dohachi-yaki, 548. — Otowa-yaki, 548. — Kenzan-yaki, 549. — Hozan-yaki, 549. — Tanzan-yaki, 550. — Raku-yaki, 550. — Awaji-yaki, 551. — Steinzeug und Steingut der Provinz Satsuma, 551. — Yatsushiro-yaki aus der Provinz Higo, 555. — Ise-Banko-yaki, 555.

Japanische Thonwaaren, vorwiegend verziert mit Glasuren ohne Malereien (Seto-, Oribe-, Hagi-, Takatori-, Akahada-, Fujina-, Soma- und Bizen-yaki), 556.

Koreanische Töpferarbeiten, 559

Europäische Thonwaaren der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, 560.

Seite:

Das Glas 561

Das Glas in römischer Zeit, 562. — Das Glas in Byzanz und im Orient, 566. — Das Glas in Venedig, 567.

Das Glas in Deutschland, 570. — Französische, holländische, spanische Gläser, 585.

Neuzeitige europäische Gläser, 585. — Neuzeitige persische Gläser, 587. — Chinesische Glasarbeiten, 588.

Glasmalerei 590

Mittelalter, 590. — Renaissance, 593. — Die Glasmalerei in Hamburg und Umgegend, 594.

Die Möbel 597

Einleitende Betrachtungen, 597.

Zur Geschichte der Holzmöbel, 599. — Alterthum, 599. — Mittelalter, 601.

Die Renaissance, 605. — Die Truhe in Italien, Frankreich und Süddeutschland, 605. — Der Schrank in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden, 609. — Kabinet- oder Kunstschränke, 612. — Tische und Stühle, 613. — Betten, 614. — Das 17. Jahrhundert. — Süddeutsche Schränke, 615. — Kunstschränke, 616. — Holländische Möbel, 617. — Niederdeutsche Möbel, 619. — Frankreich zur Zeit Ludwig XIV., 620. — Das 18. Jahrhundert. — Frankreich zur Zeit Ludwig XV., 622. — Laub- und Bandelwerk-Stil in Deutschland, 624. — Deutsches Rococo, 625. — Uebergang zum antikisirenden Geschmack in Frankreich und Deutschland, 626. — Empire-Stil, 628. — Lütticher Möbel, 629. — England; Chippendale und Sheraton, 630. — Die Möbel des deutschen und nordischen Bauernhauses, 632. — Möbel des 19. Jahrhunderts, 633.

Die niederdeutschen Truhen 635

Gothische Truhen aus Lüneburg, 635. — Westfälische und niederdeutsche Truhen der Renaissance, 637.

Die Schränke aus Niederdeutschland 644

Gothische Schränke aus Lüneburg, 645. — Schränke der Renaissance; Buxtehuder Schrank, 646. — Schleswig-holsteinische Schränke, 648. — Niederländische Schränke, 650. — Der niederdeutsche Schänkschrank, 652. — Hamburger Schränke, 655. — Hängeschränke, 656.

Bauschreinerarbeiten 657

Wandgetäfel. Allgemeines, 657. — Getäfel aus dem Rendsburger „Wallenstein-Zimmer“, 658. — Französische Getäfel, 661. — Jochim Krey's Pesel aus der Wilstermarsch, 662. — Louis-Seize-Getäfel aus dem ehem. Jenisch'schen Hause zu Hamburg, 664, Thüren, 667. — Treppen, 669. — Fenster, 670. — Kamine, 670.

Holzschnitzereien 671

Technische und historische Bemerkungen, 671. — Spätgothische Schnitzereien, 673. — Niederdeutsche und Niederländische Frührenaissance, 674, — Spätrenaissance, 675. — Französische Holzschnitzereien, 676. — Italienische und spanische Holzschnitzereien, 678. — Nachlese der deutschen Holzschnitzereien, 679.

Seite:

Mangelbretter ... 680
Geschichtliches, 680. — Mangelbretter des 16. und 17. Jahrhunderts aus Schleswig-Holstein, 682. — Mangelbretter des 18. Jahrhunderts aus dem Alten Lande und der Wilstermarsch, 683. — Dänische Mangelbretter, 684.

Blasbälge ... 684

Alte Werkzeuge der Holzarbeiter ... 685

Kerbschnitt-Arbeiten ... 686
Zur Geschichte des Kerbschnitts, 686. — Uebersicht nach den Gegenständen, 687. — Kerbschnitt-Arbeiten aus Holland und Ostfriesland, 693. — Kerbschnitt-Arbeiten von den nordfriesischen Inseln und der schleswig'schen Westküste, 694. — Kerbschnitt-Arbeiten aus Jütland und von den dänischen Inseln, 697. — Kerbschnitt-Arbeiten aus Norwegen; aus Süddeutschland, 697.

Kuchenformen ... 698

Die Stand- und Wanduhren ... 699
Geschichtliche Uebersicht, 699. — Die Uhren der Sammlung, 702.

Holzbildnereien im Dienste der kirchlichen Kunst ... 705
Deutschland. Allgemeine Uebersicht, 705. — Oberdeutsche Bildwerke, 707. — Niederdeutsche Bildwerke, 707. — Italien, 710. — (Thonrelief des Andrea della Robbia, 710.) Reliquienbehälter, Arbeit des Andrea Brustolone, 711.

Buchs-Schnitzereien ... 713
Die deutschen Buchs-Schnitzer der Renaissance, 713. — Arbeiten des Hans und des Vitus Kels, 714. — Meister MVA, 717. — Betnüsse, 717.

Abendländische Elfenbein-Arbeiten ... 719
Zur Geschichte der Elfenbeinplastik, 719. — Elfenbeinschnitzwerke kirchlichen Inhalts, 721. — Elfenbeinschnitzwerke weltlichen Inhalts, 723. — Kunstdrechslerarbeiten aus Elfenbein, 724. — Kleine Geräthe aus Elfenbein, 725.

Ostasiatische Kleinschnitzereien ... 726
Die japanischen Netzke, — Einleitung, 726. — Knopfförmige Netzke aus Elfenbein, 727. — Vollrund geschnitzte Netzke aus Elfenbein, 728. — Vollrund geschnitzte Netzke aus Holz und anderen Stoffen, 728. — Arbeiten des Japaners Gamboun, 729.
Chinesische Schnitzarbeiten, 730.

Japanische Lackarbeiten ... 731
Technologische und geschichtliche Vorbemerkungen, 731. — Möbel und Kasten für den Schreibenden, 736. — Möbel, Behälter, Gefässe für andere Zwecke des Haushaltes, 737. — Kleine Dosen für Räucherwerk, Schminke und dgl., 739. — Lackarbeiten in Verbindung mit Einlagen von glasirtem Thon, 740. — Gelackte Naturerzeugnisse, 741.
Die Sammlung der Inros, 742.
(Malereien des Hokusai und japanische Farbenholzschnitte, 746.)

Chinesische Lackarbeiten ... 747

Koreanische Lackarbeiten ... 747

Indische Lackarbeiten ... 748
(Bombay-Mosaik, 748.)

Persische Lackarbeiten ... 749

Europäische Lackarbeiten ... 750

Seite:

Die Bronzen 751

Zur Technik und Geschichte des Erzgusses, 751. — Aegyptische Bronzen, 754. — Vorgeschichtliche Bronzen, 755. — Römisch-etruskische Bronzen, 755. — Mittelalterliche Bronzen, 755. — Bronzen der italienischen Renaissance, 756. — Bronzen der deutschen Renaissance, 757. — Bronzene Leuchter, 760. — Bronzene Mörser, 762.

Getriebene Kupfer- und Messingarbeiten, 764. — Italienische Arbeiten, 764. — Deutsche Arbeiten, 765.

Gravirte Metallarbeiten, 767.

Die wissenschaftlichen Instrumente 769

Allgemeine Uebersicht, 769. — Astrolabien, 771. — Armillarsphäre, 775. — Sonnenuhren und astronomisch-geographische Bestecke, 775. — Kanonenvisir, 778. — Messstab für die Gewichtsbestimmung der Metalle, 779. — Verschiedene Instrumente des 17. und 18. Jahrhunders, 779. — Metallene Setzuhren, 781.

Arbeiten aus Zinn 782

Technologische u. geschichtliche Vorbemerkungen, 782. — Zinnschüsseln und Teller, 782. — Zinnerne Zunftgefässe, 784.

Aetzarbeit auf Metall und Stein 785

Technisches, 785. — Aetzarbeit auf Stein, 787. — Aetzarbeit auf Metall, 788.

Schmiedeisen-Arbeiten 789

Vorbemerkungen, 789. — Waffen, 790. — Schmiedeiserne Gitter, 791. — Portalbekrönung und Treppengeländer aus den ehem. Schüle'schen Fabrikgebäuden in Augsburg, 796. — Wetterfahnen, Stützen, Wandarme, 797. — Schmiedeiserne Beschläge und Schlösser, 798. — Schlüssel, 802. — Schmiedeiserne Geräthe, Leuchter und Werkzeuge, 803. — Waffeleisen, 805.

Speisegeräthe (Messer, Gabel, Löffel) 806

Geschichtliche Vorbemerkungen, 806. — Die Speisegeräthe der Sammlung, 808.

Kammerherren-Schlüssel 809

Eisenguss-Arbeiten 810

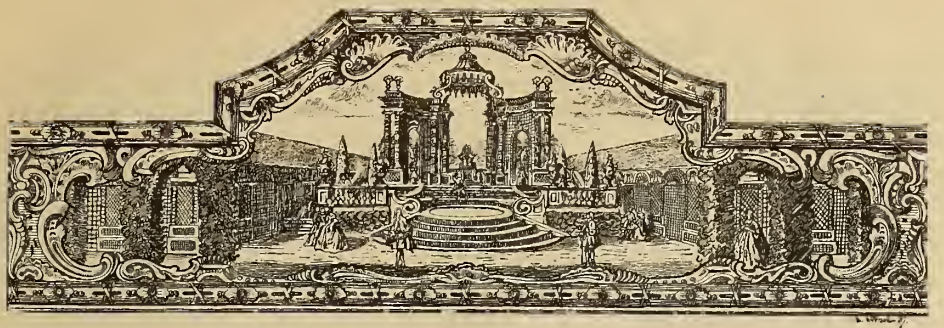
Indische Metallarbeiten 811

Die Metallarbeiten der Araber, Perser, Türken 813

Hamburgische Fayence-Oefen 816

Register 817

Altgriechische Schale. Aus Capua. 1/3 nat. Gr. (S. 247.)



Fries eines blau-bemalten Fayence-Ofens des hamburgischen Töpfermeisters H. J. Volgrath, gemalt im Jahre 1749 von C. M. Möller. Breite des Frieses 76 cm.

Die hamburgischen Fayence-Oefen des 18. Jahrhunderts.

Hamburgische Fayence-Oefen im ersten Zimmer.

Das erste Zimmer rechts vom Eingang, durch welches der Besucher die Sammlungen betritt, ist wie das letzte Zimmer, durch welches er sie verlässt, den **hamburgischen Oefen des 18. Jahrhunderts** gewidmet.

Ueber die hamburgische Ofen-Töpferei des 16. und 17. Jahrhunderts Licht zu verbreiten, ist bisher nicht gelungen. Wohl bezeugen spärliche, in Ausgrabungen zu Tage gekommene Bruchstücke grünglasirter Kacheln mit figürlichen Reliefs und häufigere Funde von Kacheln im Stil der Spätrenaissance, mit weissen ornamentalen Flachreliefs auf vertieftem dunkelblauem Grunde, dass in Hamburg Oefen gebräuchlich gewesen sind, wie sie für Lübeck durch bedeutende Funde schöner, zum Theil nach Stichen Aldegrever's gearbeiteter Hohlformen, und für Lüneburg durch daselbst noch bis vor Kurzem in Gebrauch gewesene und in ihrer Technik den dort zur Verzierung der Backsteinbauten häufig angewandten glasirten Medaillons nahestehende Oefen nachgewiesen sind. So wahrscheinlich es ist, dass Hamburg seinen Bedarf an dergleichen Oefen selbst zu decken vermocht hat, fehlt es doch bis jetzt an Funden von Formen oder Werkstattresten.

Nicht selten jedoch finden sich in den Vierlanden Oefen, welche den Uebergang von den plastisch verzierten Oefen der Renaissance zu den bemalten des 18. Jahrhunderts bilden, indem ihre mit dicker, weisser, unreiner Glasur überzogenen Reliefs im Stile der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch blaue Zeichnung verdeutlicht sind und kleine Bildfelder mit blaugemalten Landschaften einfassen.

Im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts begann der Aufschwung in der Fabrication der mit blauen Scharffeuer-Malereien verzierten Fayence-Oefen. Dieselben erreichten in technischer und künstlerischer Hinsicht ihre Höhe um die Mitte des Jahrhunderts und behaupteten sich auf derselben bis in die achtziger Jahre, um dann rasch zu sinken. Schwache Reste des alten Verfahrens waren noch bis in die sechziger Jahre unseres Jahrhunderts überliefert worden, da immer noch die Bauern der Vierlande sich nicht dem großstädtischen Geschmack, welcher die kahlen weissen Oefen vorzog, angeschlossen hatten, sondern wenigstens noch blaue Blümchen über die weissen Glasurflächen ausgestreut und im Oberbau die altherkömmliche Nische sehen wollten.

Fällt die Blüthe der hamburgischen Ofenmalerei auch zusammen mit der Herrschaft des Roccoco-Stiles, so stehen doch viele und vielleicht die schönsten ihrer Erzeugnisse noch unter dem Einfluss des voraufgehenden Zier-Stiles, wie er durch die Ornamentstiche des Nürnbergers J. J. Schübler weite Verbreitung gefunden hatte. Als Schmuck aller architectonischen Glieder und am reichsten auf den Pilastern der Oefen aus den vierziger Jahren entfaltet sich dieses Schübler'sche Zierwerk mit seinen freibewegten architectonischen Motiven, seinen Volnten, Akanthusblättern, gebrochenen und verschlungenen Bändern und Baldachinen üppiger und schöner als vielleicht sonst irgendwo in der Praxis. Nur einzelne Muschelmotive verkünden hie und da den neuen Stil. In den Einfassungen der grossen runden Nischen tritt das Roccoco zuerst selbständig auf, um dann gegen Ende der fünfziger Jahre allein zu herrschen und die in dem vorausgehenden Ornament noch durchweg festgehaltene Symmetrie der Einrahmungen der Bilder und der Pilasterfüllungen zu verdrängen. Von guten Arbeiten des Louis XVI. Stiles hat sich nur sehr wenig erhalten; einige Bruchstücke deuten darauf, dass auch unter seiner kurzen Herrschaft noch einzelne Oefen von hervorragender Schönheit aus den Werkstätten der hamburgischen Töpfer hervorgegangen sind.

Der ersten Blüthezeit der hamburgischen Ofenmalerei gehören die drei gleich rechts vom Eingange aufgebauten und die drei ihnen gegenüberstehenden Oefen an. Leider ist es bis jetzt nicht gelungen, einen dieser prachtvollen Oefen in seiner ursprünglichen Vollständigkeit mit dem oberen Abschluss aufzufinden. Als die von der neuen städtischen Mode verstossenen Meisterwerke der alten hamburgischen Fayencemaler eine Zuflucht in den Bauernhäusern der Vierlande und jenseits der Elbe im Altenlande fanden, wurden sie beim Abbruch, bei der Fahrt über Land oder zu Schiff und bei dem Wiederaufbau durch bäurische Töpfer in engen niedrigen Stuben fast alle verstümmelt, von drei Kacheln Breite und drei Schichten Höhe des Unterbaues auf deren zwei verkleinert, ihrer reichen Bekrönungen beraubt und durch Mischung mit Theilen anderer Oefen verändert.

Gleich dem ersten Ofen dieser Gruppe ist arg mitgespielt worden; in welcher Gestalt er in einer Bauernstube an der Lühe im Altenlande aufgefunden wurde, zeigt die in der Fensternische ausgehängte Zeichnung. Vollständig muss er zu den schönsten und grössten seiner Art gehört haben. Die Bilder stellen Scenen der griechischen und römischen Mythologie dar; manchen liegen Illustrationen zu Ovids Metamorphosen zu Grunde. Weder Töpfer noch Maler sind auf den erhaltenen Theilen genannt. — Wie die Fayencemaler damals ihren Bilderschatz ohne sonderliche Mühe scheinbar zu bereichern wussten, zeigt ein Vergleich der ersten Kachel links oben, und der dritten rechts unten; auf beiden ist dasselbe figürliche Motiv benutzt, aber auf anderem landschaftlichen Hintergrunde, und einmal, durch einfache Umdrehung der Pause, im Spiegelbilde. Zu ähnlichen Beobachtungen führt ein Vergleich dieser Bilder mit denen des vierten Ofens.

Der zweite Ofen ist mit Landschaftsbildern, Ansichten italienischer und französischer Städte und Gartenanlagen ausgestattet. Auf dem Fries ist eine Ansicht der Sorbonne zu Paris, in der runden Nische eine reiche Hallen-Perspective mit lustwandelnden Damen und Herren in der Zeittracht dargestellt. Als Verfertiger dieses prächtigen Ofens hat sich auf ihm der Töpfermeister **J. H. Volgrath** genannt, dessen Name nebst der Jahrzahl „Ao. MDCCXLVII Prim. Julij" auf dem Gemäuer der ersten Kachel zu lesen ist. Dieser J. H. Volgrath gehört einer schon im 17. Jahrhundert nachweisbaren, auch Vollgradt oder Volgerath geschriebenen hamburgischen Töpfer-

familie an. Wer der Maler war, sagt uns das C M M in der fast mikroskopischen Inschrift einer von 1746 datirten Wiederholung des Frieses mit der Sorbonne. Es deutet auf jenen **Cord Michael Möller**, der, von Profession ein Töpfer, sich der

Hamburgische Fayence-Oefen im ersten Zimmer.

Kachel eines blaubemalten Fayence-Ofens des hamburgischen Töpfermeisters H. Hennings, gemalt im Jahre 1749 von C. M. Möller. Breite 28 ½ cm. Die Darstellung der Verspottung Christi nach einem Kupferstich des Goltzius.

Ofenmalerei widmete und u. A. auch einen — verschollenen — Ofen für die hamburgische Rathsstube malte. Der Ueberlieferung nach hatte er sich durch den Unterricht **Sonnin's** zu einem ausgezeichneten Perspectivisten gebildet. Erklärt dies die meisterlichen Perspectiven unserer Ofennischen, so finden wir anderseits den flotten Ornamentzeichner in den Stuck-Verzierungen des Gewölbes der von Sonnin erbauten Grossen St. Michaeliskirche wieder.

Auch der dritte Ofen mit Bildern aus dem Neuen Testament ist von **Cord Michael Möller** gemalt. Die Hallen-Perspective der von einem doppelten Baldachin überdachten grossen runden Nische dient als Schauplatz für Christi Austreibung der Wechsler und Händler aus dem Tempel, nach einer Zeichnung des **M. Scheits.** Oben auf den Zwickeln der Kuppel steht links **C. M. Müller** (sic!) **pinx Hamb.**, rechts **H. D. Hennings Fabricirt 1749.** Des Töpfermeisters Hennings Name ist wiederholt auf der hier abgebildeten Kachel mit der Verspottung Christi, welcher, wie den meisten übrigen biblischen Bildern dieses Ofens, ein Kupferstich des Goltzius zu Grunde liegt. Dieser **Henning Detlef Hennings** war im Jahre 1752 Aeltermann des hamburgischen Töpferamtes; ein Meister des gleichen Namens kommt im Jahre 1697 vor; mehrere Meister Hennings mit anderen Vornamen um dieselbe Zeit, ein Jürgen Hennyges schon im Jahre 1662. Die hamburgische Ofentöpferei war nicht eine von der Fremde eingeführte und wie die meisten deutschen Fayence-Betriebe künstlich geförderte Industrie, sondern die langsam gereifte Frucht ortswüchsiger Ueberlieferungen. Hieraus erklärt sich auch ihre lange Blüthezeit.

Der vierte, ungewöhnlich breite Ofen trägt keine Bezeichnungen. Er ist dem ersten ähnlich, doch weniger schön, mit mythologischen Bildern geschmückt.

Der fünfte Ofen ist, dem zweiten ähnlich, mit Landschaftsbildern und Garten-Ansichten bemalt und als ein Werk des Töpfermeisters **H. J. Volgrath** aus dem Jahre 1749 bezeichnet. Dass **C. M. Möller** auch der Maler dieses Ofens, darf man aus der Uebereinstimmung der im Zeitcostüm dargestellten Figuren der Nischen beider Oefen folgern. Die völlig von einander abweichenden architectonischen Perspectiven sind ein weiterer Beleg zu dem anlässlich des ersten Ofens dieser Gruppe über das Verfahren der alten Ofenmaler Bemerkten. Ein drittes Mal sogar wiederholen sich dieselben Figuren in der rechts neben dem Ofen einzeln aufgestellten Nische; die im Spitzbogen überwölbte Halle weicht hier von der des Ofens daneben wieder insofern ab, als sie nicht baulich geschlossen ist, sondern den Blick in die Landschaft des Hintergrundes frei lässt. Ein gutes Beispiel der geschickten decorativen Anordnung eines Gartenprospectes giebt der als Kopfbild dieses Abschnittes abgebildete Fries dieses Ofens.

Der sechste Ofen, mit biblischen, vorwiegend dem alten Testament entnommenen Bildern, ist hinsichtlich der künstlerischen Behandlung und der überaus gelungenen Technik der schönste aller unserer Oefen. Seine Blaumalereien stehen nicht zurück hinter den besten Leistungen der Delfter Fayence-Maler. Um so mehr zu bedauern ist, dass auf ihm der Künstler sich nicht genannt hat, welcher die figürlichen Motive zu diesen reizenden Malereien der im Jahre 1672 im Stern'schen Verlag zu Lüneburg ausgegebenen und später oft wieder aufgelegten M. Scheits'schen Bilderbibel entnommen, ihnen aber veränderten Hintergrund gegeben hat. Alle Anzeichen sprechen dafür, dass wir es auch hier mit einem Werke **C. M. Möller's** zu thun haben. Eine Kachel mit der Geschichte des Boas und der Ruth ist hier wiedergegeben.

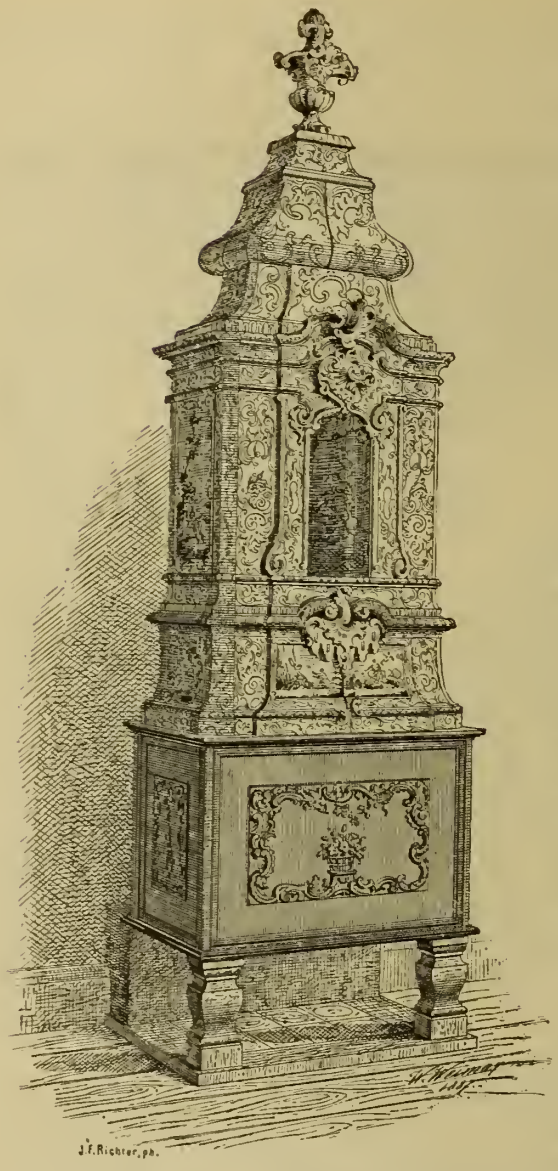
Bei den sechs erwähnten Oefen bestehen die Füsse, der Unterbau und der Oberbau aus Fayence. Der Unterbau ist von rechteckigem Grundriss, mit abgeschrägten, durch vorgelegte glatte oder eingezogene gerundete Pilaster gebildeten Vorderkanten und glatten Wänden. Die Heizöffnung befand sich ursprünglich auf der Rückseite ausserhalb des Zimmers. Der obere Abschluss des Unterbaues wird in der Regel durch einen schmalen, in der Mitte unter der Nische überhöhten Fries gebildet, über welchem in der Mittelfuge des den Unterbau krönenden Simses ein plastisches Zierstück angebracht ist. Der Oberbau setzt bei etwas kleinerem Grundriss die senkrechte Gliederung des Unterbaues fort. In der Mitte seiner Vorderseite auf

Hamburgische Fayence-Oefen im ersten Zimmer.

der mit kleinen, „Astern“ genannten Fliesen belegten oberen Fläche des Unterbaues steht die grosse Nische, das Haupt- und Prachtstück des Ofens, an welchem der Maler seine höchste Kunst in phantastischen Architecturen mit reichen perspectivischen Durchblicken zu zeigen liebt. Bisweilen besteht die Nische aus einem einzigen grossen,

Kachel eines blaubemalten hamburgischen Fayence-Ofens. Breite 27 cm. Die Figuren (Ruth und Boas) nach einer Zeichnung des M. Scheits.

halbwalzenförmigen Stück, dessen Bemalung mit Architecturbildern grosse Schwierigkeit bieten musste; meistens aus zwei durch eine senkrechte Fuge getheilten Stücken von je einem Viertel einer Walzenfläche. Ueber der Nische ist noch ein plastisch verzierter Baldachin mit Zackenbehang angebracht, und ein reich gegliedertes Kranzgesims, dessen in die Höhe gezogene Mitte oft noch eine Kartusche aufnimmt, schliesst den



Hamburgischer Fayence-Ofen mit Blaumalerei, mit gusseisernem Feuerkasten und steinernen Füssen. Roccoco-Stil. Höhe 3 Meter.

ganzen Bau wirkungsvoll ab. Sehr beachtenswerth ist die kräftige Profilirung, welche von überflüssigen Feinheiten absieht, sich dem Stoffe feinfühlig unterordnet und dafür dem Maler breite, ebene oder geschwungene Flächen schafft, deren structive Bedeutung er durch sein aufgemaltes Ornament zu rechter Wirkung bringt.

Die zweite Gruppe der in diesem Zimmer ausgestellten Oefen gehört schon der ausschliesslichen Herrschaft des Roccoco-Stiles an.

Der älteste, dem Fenster gegenüber aufgestellte Ofen dieses Stiles wiederholt noch den älteren Aufbau, hat aber eine vorn in der Mitte angeordnete Heizöffnung. Er zeichnet sich durch virtuose Behandlung des Roccoco-Ornamentes und feingemalte Landschaftsbilder mit italienischen Architecturen und Ruinen antiker Tempel aus. Den Fries füllt eine vom Grasbrook aufgenommene Ansicht der Stadt Hamburg. Da auf derselben noch die Grosse St. Michaeliskirche mit ihrem am 10. März 1750 durch einen Blitzstrahl eingeäscherten Thurm zu sehen, ist die Entstehungszeit dieses schönen Ofens vor diese Zeit zu setzen.

In der Folge wurde die Anbringung dieser Stadtansicht im Fries der Oefen allgemein beliebt. Vier solche Frieskacheln neben jenem Ofen zeigen die Grosse Michaeliskirche in zwei Stufen ihres Neubaues, noch ganz mit Baugerüsten umkleidet, und die vollendete Kirche mit dem pyramidenförmigen Nothdach, welches zur Zeit der Einweihung der Kirche im Herbst des Jahres 1762 in der Höhe des Hauptgesimses über den Thurm gedeckt wurde und bis zur Wiederaufnahme des Baues im Jahre 1777 verblieb. Kachelbilder mit dem vollendeten Thurm haben sich bis jetzt nicht gefunden.

Von dem der Zeit nach zweiten Ofen dieser Gruppe haben sich leider nur wenige in der Mitte des Zimmers frei aufgestellte Theile (Geschenk des Herrn Ernesto Hahn) erhalten: die grosse Nische mit ihren Pilastern, eine dreitheilige Fries-

kachel und mehrere quadratische Kacheln. Schon die eigenartig flüssige, weiche und breite Behandlung der Malereien deutet auf eine andere Hand, als diejenige C. M. Möller's. Die Inschriften in den Kartuschen oberhalb der Göttinnen des Friedens

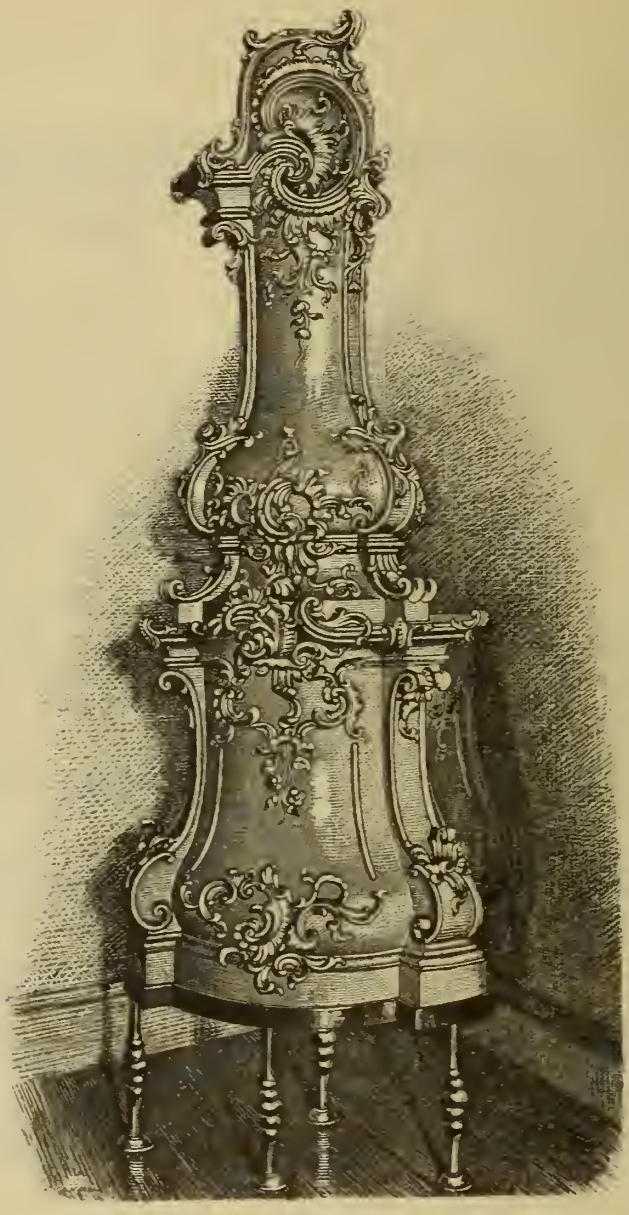
Hamburgische Fayence-Oefen im ersten Zimmer.

Kachel eines blaubemalten Fayence-Ofens des hamburgischen Töpfermeisters Heinr. Camp a. d. Jahre 1752, v. Joh. Otto Lessel u. M. D. May. Breite 37 cm. (Figuren nach „Le matin" v. Lancret.)

und des Glückes, welche auf den schmalen, die Nische einrahmenden Pilastern dargestellt sind, nennen uns auch drei neue Namen. Sie lauten

Heinr. Camp		**Joh. Otto Lessel**
Fabricirt	und	**et M. D. May**
Hamburg 1752		**pinxit.**

Von Lessel wissen wir, dass er früher in Meissen Porzellanmaler gewesen und dass eine in der Sammlung Burn in England bewahrte Theebüchse mit Blaumalerei und Vergoldung die Inschrift trägt: „Johann Otto Lessel sculpsit et pinxit Hamburg mensis



Hamburgischer Ofen aus lichtgrau glasirten Fayencen, mit Messingfüssen. Höhe 2 m 10 cm. (Geschenk des Herrn Bruno Piglhein).

Januarii 1756". Unser Ofen, von dem eine Kachel auf S. 7 abgebildet, zeichnet sich durch beziehungsreiche Darstellungen aus: auf dem Fries deuten zu beiden Seiten einer vielthürmigen Ansicht von Hamburg (mit dem Nothdach über dem Grossen St. Michaelisthurm) ein Kauffahrteischiff auf stürmischer See und ein sechsspänniger Frachtwagen auf den Handel zur See und zu Lande: in der aus einem Stück bestehenden Nische sehen wir einen reichen Kaufherrn in seinem Comptoir; auf den Kacheln. Genrebilder im Zeitcostüm nach den Tageszeiten von Lancret.

Hatte auch der vorerwähnte Ofen noch einen Kachel-Unterbau, so sind mehrere der folgenden mit einem gusseisernen Feuerungskasten verbunden, wie solche mit den 60er Jahren hier in allgemeinen Gebrauch kamen und auch für die Kieler und Stockelsdorffer Fayence-Oefen Anwendung fanden.

Mit dem Fayence-Unterbau schwand auch der massive Oberbau; er erhielt eine schlankere, thurmartig verjüngte, mit einer Vase abschliessende Gestalt; die Nische aber blieb ihm und der Fries ward als Zwischenglied zwischen dem Feuerungskasten und dem Nischenaufsatz höher und reicher ausgebildet.

Diesen Aufbau zeigt der dritte, rechts ueben der Thür zum folgenden Zimmer aufgestellte Ofen auf Seite 6, welcher ursprünglich in einer der Nischen eines Saales stand, dessen schönes Getäfel im Stile Ludwig XVI. sich gleichfalls im Besitz des Museums befindet. Er ist unbezeichnet; die Behandlung seiner Malereien verräth den Einfluss Möller's. Die Durchführung des Rococo-Ornaments ist von bemerkenswerther Feinheit.

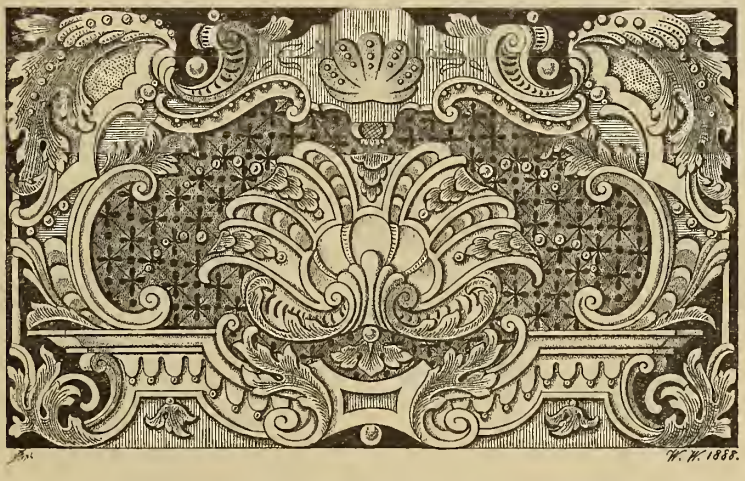
Hamburgische Fayence-Oefen im ersten Zimmer.

Diesem Ofen ähnlich, jedoch kleiner ist der dritte, ebenfalls bezeichnete Ofen auf der anderen Seite der Thür.

Ausser diesen acht, mehr oder minder erhaltenen Oefen mit Blaumalereien befinden sich in demselben Zimmer noch zahlreiche, das anziehende Bild der hamburgischen Ofenfabrikation in jener Zeit vervollständigende Theile, Kacheln, Gesimsstücke und Nischen, unter letzteren eine besonders grosse aus einem Stück, mit einer von Figuren in der Zeittracht belebten Gartenarchitectur. Eine Ofen-Kartusche aus dem Odemann'schen Hause in Reitbrook, Vierlande, zeigt ein Bauernwappen mit der Beischrift: „Claus Odemann".

Neben den blaubemalten Oefen treten schon in der Roccocozeit unbemalte, höchstens durch Vergoldung gehobene weisse Oefen mit reicheren plastischen Zierrathen auf. Ein sehr zierliches Beispiel ist der auf S. 8 abgebildete kleine Ofen aus hellgrauglasirter Fayence mit Messingfüssen. Die Schnörkel sind zum grossen Theil nicht geformt, sondern freihändig modellirt. Die auffallend unsymmetrische Gestalt des kannenförmigen Aufsatzes fand wahrscheinlich durch das in einer anderen Nische desselben Zimmers aufgestellte Spiegelbild dieses Ofens ihre Lösung.

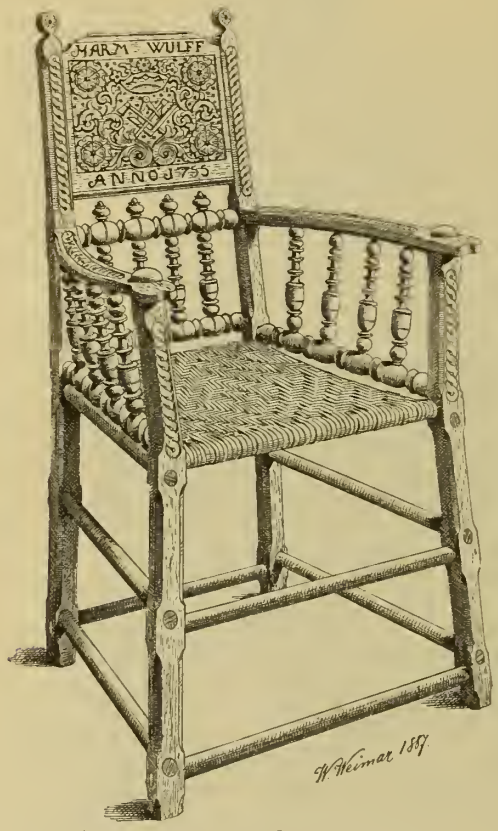
Auch der zweite gröbere, durch Vergoldung gehobene Ofen dieser Art neben der Eingangsthür hatte ein sein Spiegelbild wiedergebendes Seitenstück. Er stammt aus dem ehemals Roosen'schen Hause an den Vorsetzen.



Pfeilerfries von einem blaubemalten hamburgischen Fayence-Ofen.
Mitte des 18. Jahrhunderts. Breite 19 cm.

Bauernmöbel der Elbmarschen.

Die Bauernhäuser in der Umgegend Hamburgs, aus welchen die Ruinen unserer herrlichen alten Oefen in das Museum gelangten, waren zugleich Fundgruben von Möbeln aller Art. Dort hatten sich die eisenbeschlagenen vielthürigen Schränke vom Ende des Mittelalters, die geschnitzten Truhen, die vierthürigen Holländer Schränke des 17. Jahrhunderts und die riesigen, mit überquellendem Schnitzwerk beladenen zweithürigen Kleiderschränke des 18. Jahrhunderts noch häufig genug erhalten, um das Museum mit einer Auswahl des Besten füllen zu können. Die meisten dieser Möbel, insbesondere diejenigen, welche den Einfluss des städtischen Geschmackes und die Hand kunstgeübter Meister verriethen, sind der geschichtlichen Möbel-Abtheilung eingereiht worden. Andere Möbel, welche in den Werkstätten bäurischer Handwerker entstanden sind und eine von dem gleichzeitigen allgemeinen Kunstgeschmack abweichende Eigenart vertreten, haben einstweilen hier neben den Oefen Platz gefunden, weil sie die Umgebung kennzeichnen, in welcher allein jene von den Städten ungerechter Weise verstossenen Oefen uns erhalten geblieben und wieder aufgefunden sind. Die Einrichtung besonderer, die ganze bäuerliche Haushaltung vorführender Zimmer ist beabsichtigt, fordert aber andere Räume als zur Zeit dem Museum zur Verfügung stehen.

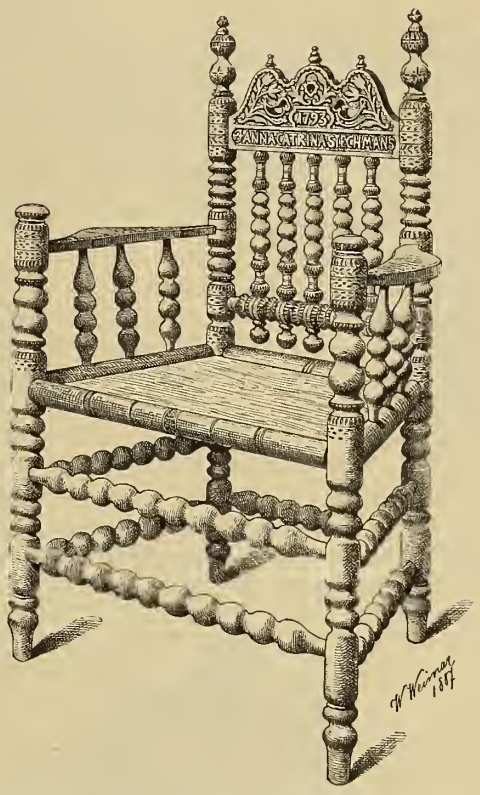


Stuhl des Harm Wulff aus den Vierlanden v. J. 1755.

Die in dem Ofenzimmer aufgestellten Bauernstühle stammen aus den hamburgischen Vierlanden oder dem hannöverschen Altenlande. Woher dieser oder jener Stuhl, ist auf den ersten Blick kenntlich. Allen gemeinsam ist eine treffliche Bauart. Versteifung des Gestelles durch vielfache Spreizen; Vermeidung jeder Schwächung der senkrechten Hölzer dort, wo sie mit den Querhölzern verzapft sind, dagegen Abfasung und Abdrehungen derselben zwischen diesen Stellen; bequeme Weite der Armlehnen, welche durch gefällige Schweifung zum Sitzen einzuladen scheinen; häufige Verwendung kleiner, zierlich gedrechselter Zwischenglieder. Zu allen Stühlen gehört eigentlich ein mit Federn bauschig gefülltes Kissen, welches auf der Schauseite mit einem blumenumrahmten Bilde aus dem Alterthum oder der Bibel in gobelinartiger Weberei geschmückt ist und aufgebauscht schräg zwischen Sitz und Lehne gelegt wird.

Bauernmöbel der Elbmarschen im ersten Zimmer.

Acht dieser Stühle stammen aus den Vierlanden und umfassen den Daten ihrer Herstellung nach die Zeit von 1729 bis 1843. Die Sitze dieser Stühle sind durchweg aus gespaltenen Weidenruthen geflochten. Die älteren von ihnen haben mit flachem Schnitzwerk verzierte Lehnenbretter. Vorn auf dem Lehnenbrett des ältesten, v. J. 1729, mit dem Namen Peter Bueke, ist der an dem Hausrath der Vierländer sehr beliebte Doppeladler zu sehen. Der Stuhl des Harm Wulff v. J. 1755 ist mit hübsch angeordnetem Zimmermannswerkzeug geziert. Der einst einer Janthrin Wulff gehörige Stuhl v. J. 1769 zeigt hinten auf der Lehne den Doppeladler, vorn eine schwer erkennbare, wahrscheinlich die Begegnung Maria's mit der Anna bedeutende biblische Scene. Ein vierter Stuhl v. J. 1770 mit dem Namen Tieeke Rieken, in ebenso roher Ausführung, hinten mit dem Traum Jacobs, vorn mit dem Opfer Abrahams verziert. Ein vierter Stuhl des Peter Timman v. J. 1789 mit dem Ringkampf Jacob's mit dem Engel. Alle diese Schnitzereien sind in der Zeichnung und Ausführung so roh, dass die Annahme, sie seien bäurische Dilettanten-Arbeit, kaum abzuweisen ist. Die Dreehsel-Profile mit ihren beweglichen Ringen sind dafür desto hübscher ausgefallen.



Stuhl der Anna Catrina Stechmann aus dem Altenlande v. J. 1793.

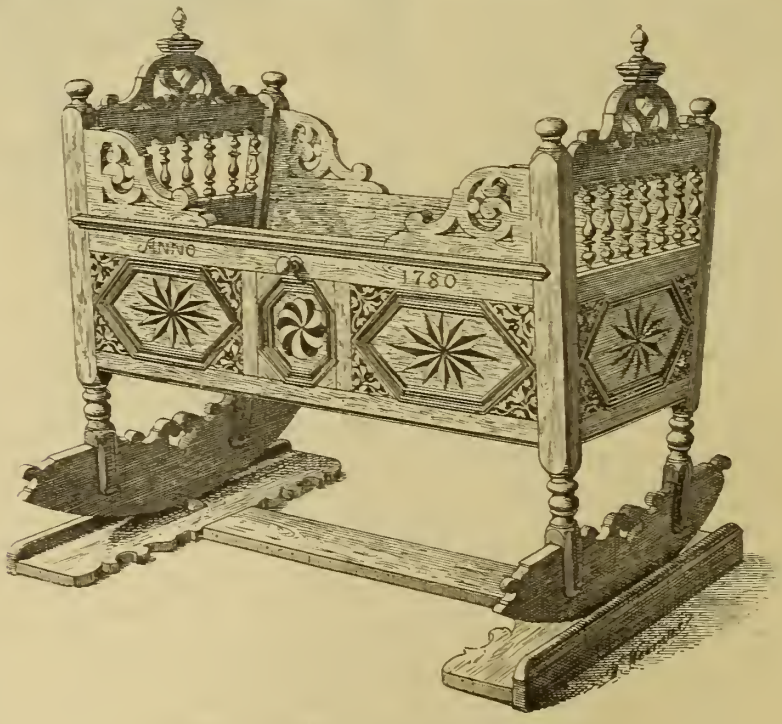
Andere Stühle zeigen die den Vierländer Möbeln eigenthümliche eingelegte Art, welche, wie sich an datirten Stücken nachweisen lässt, nicht erst von dem in eingelegter Arbeit schwelgenden Geschmack der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, sondern unmittelbar von den Intarsien abzuleiten ist, welche zu Ende des 16. Jahrhunderts auf den Füllungen und flachen Gliedern der geschnitzten Möbel unserer Gegend auftreten. Bis auf den heutigen Tag hat sich die Lust an eingelegter Arbeit in den Vierlanden erhalten und noch jetzt prangt das gesammte Mobiliar, ja das Wandgetäfel mancher Bauernstube im Schmucke guter Intarsien.

Von den hier ausgestellten Stühlen dieser Art ist das Lehnenbrett des Stuhles der Becke Timmans v. J. 1785 mit dunklen Vögeln und Roccocoblumen auf hellem Grunde in einem dunkelen Rahmen mit helleingelegten Füllhörnern und hübsch verzierter Schrift ausgestattet. Ein Paar Lehnstühle v. J. 1843 bezeichnen wohl den Höhepunkt, welchen diese Arbeit in technischer Hinsicht in den Vierlanden erreicht hat. Beide Stühle, der grössere Mannesstuhl mit dem Namen C. H. Hardens, der kleinere Frauenstuhl mit dem seiner Braut Margaretha Arens sind eigene Arbeiten jenes C. H. Harden, welcher einer der geschicktesten Möbeltischler und Holzeinleger der Vierlande war. Seine Hochzeitsstühle fallen durch sauberste Sägearbeit, fein gezogene Schriftzüge und eine eigene Art von Eleganz vortheilhaft auf.

Die Stühle aus dem Altenlande unterscheiden sich von denen der Vierlande durch eine eigenthümliche, aber nicht ungefällige Steifheit, durch viel weichere Drechselprofile, welche auch die in den Vierlanden kantig belassenen, nur abgefasten Stützen gliedern, durch bretterne Sitze und vor Allem durch bunte Bemalung. Der Stuhl der Jungfer Anna Catrina Steehmann v. J. 1793 ist blau bemalt. Die Lehne ist mit flach geschnitzten und grün und gelb auf röthlichem Grunde bemalten Blumen und mit einem ausgesägten, blaugeränderten Taubenpaar, dem nie fehlenden Sinnbild ehelicher Liebe und Treue, zu Seiten eines ebensolchen Herzens verziert. Der ähnlich bemalte Mannesstuhl des Jacob zum Felde v. J. 1810 zeigt an Stelle der Tauben jederseits des Herzens einen Schimmel, das alte hannoversche Wappenthier.

Die beiden Wiegen sind an ihrer Verwandtschaft mit den Stühlen als Vierländer Arbeiten kenntlich. Die ältere mit dem Namen des Eggert Kaiser und der Gesche Kaiser trägt die Jahreszahl 1780; die jüngere der Beeke Heitmanns v. J. 1816 zeigt beiderseits die gleichen eingelegten Zierrathen, was hier hell in dunkel, ist dort dunkel in hell gelegt und umgekehrt. Beide Wiegen stehen auf einem Brett, auf welchem ein in einen Ausschnitt des Wiegenfusses greifender Grat verhindert, dass die bewegten Wiegen ihren Platz wechseln. In den ausgeschnittenen Kopf- und Fussbrettern beider Wiegen sind Herzen zu erkennen.

Auch der Ausziehtisch verräth sich durch die zweifarbigen Einlagen als ein Vierländer Möbel. Obwohl vom Jahre 1824 datirt, hat er noch den vor drei Jahrhunderten aufgekommenen Typus mit den durch Fussbretter verbundenen Balusterfüssen bewahrt. Die Buchstaben der Namen am Fries: Claus Harden — Aneke Harden zeigen elegante Cursivformen mit gut wirkenden Durchbrechungen.



Wiege der Gesche Kaiser aus den Vierlanden
v. J. 1780.

Eichenholz-Sculpturen vom Portal des ehemaligen Bauhofes der Stadt Hamburg; 70er Jahre des 17. Jahrhunderts. Das in der Franzosenzeit zerstörte Stadtwappen ist nach gleichzeitigen Darstellungen im Bilde ergänzt.

Hamburgische Holz-Bauornamente.

Hamburgische Holz-Bauornamente im ersten Zimmer.

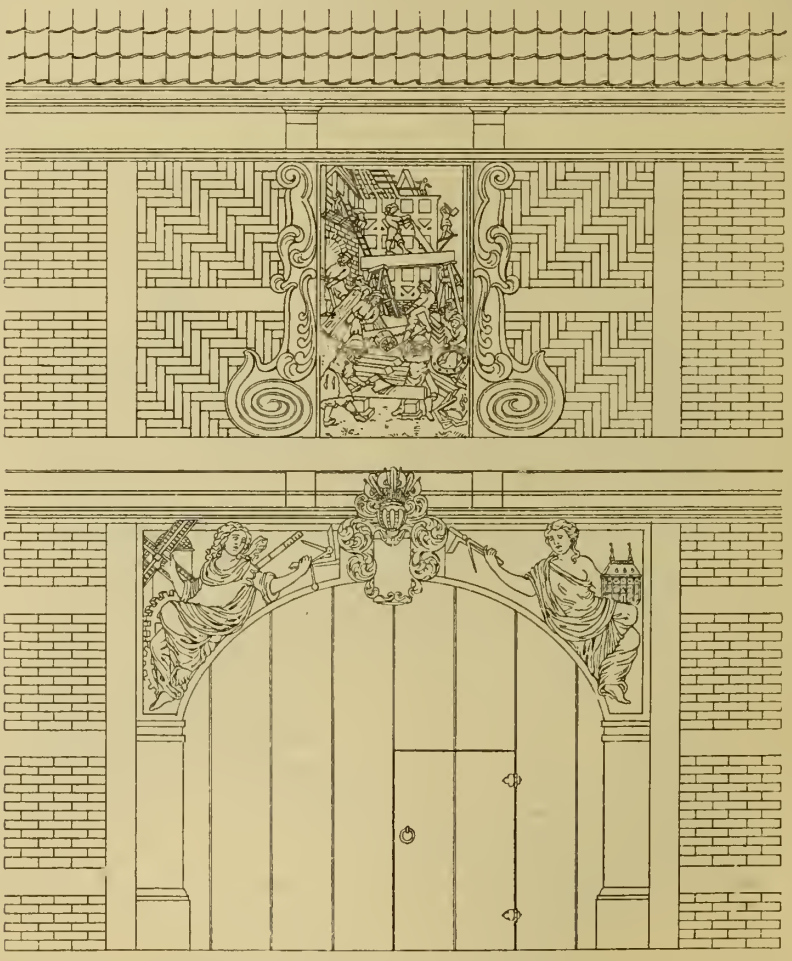
Im ersten Zimmer der hamburgischen Oefen sind aus räumlichen Gründen einige andere Hamburgensien aufgestellt worden: Holzsculpturen von alten Gebäuden, welche der baulichen Neugestaltung Hamburgs zum Opfer gefallen sind.

Aus einem Bürgerhause an der Ecke des Cremon und der Mattentwiete ein Eichenholzpfeiler vom Jahre 1536 — ein für das Auftreten der Renaissance in der architectonischen Ornamentik unserer Gegend frühes Datum. Die Kanten des Pfeilers sind mit reichgegliederten schlanken Säulchen geschmückt, welche ebenso wie der segnende Heiland in der mit einer Muschel abschliessenden Nische aus dem vollen Holz gehauen sind. Darunter die Inschrift: „Ego × sum × via × veritas × et × vita × Joha: 14 ×“ — („Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben“), und auf einem unter Blattgewinden an einer Schnur hängenden Täfelchen die Jahrzahl 1536. Die grosse Eichenholzsäule mit corinthischem Capitäl und die drei consolenartigen Balkenträger über ihr und dem Pfeiler waren, obwohl sie einer viel jüngeren Zeit, dem Ende des 17. Jahrhunderts, angehören, ungefähr so wie sie jetzt aufgestellt sind, mit dem älteren Pfeiler verbunden. Die nackten Kinder auf den Consolen aus dem vollen Holz letzterer gemeisselt; das Blatt- und Blumenwerk auf dem Träger über dem Capitäl aus aufgelegten Platten. Aus demselden Hause besitzt die Sammlung auch die hölzerne Wendeltreppe, welche in der hinteren Ecke der Diele zum ersten Stock hinaufführte. Dieselbe ist vom Jahre 1613 datirt und steht jetzt im Gang der Holzschnitzereien. (Diese Stücke sind ein Geschenk der *Hanseatischen Baugesellschaft A. G.)*

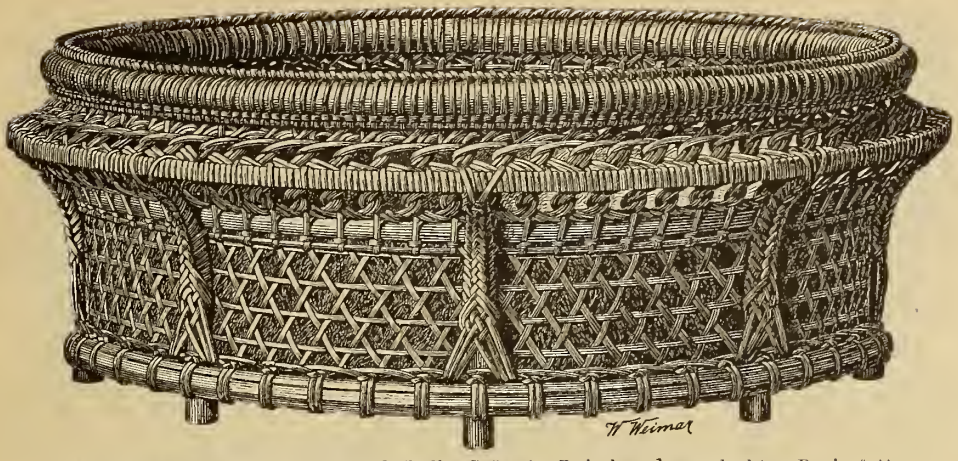
Von den Bogen über den Hauptthoren des in den 70er Jahren des 17. Jahrhunderts von einem niederländischen Baumeister in Fachwerkbau errichteten, zwei Jahrhunderte nachher wieder abge-

brochenen Bauhofes der Stadt Hamburg stammen die vier grossen Zwickelsculpturen aus Eichenholz mit den als Schlusssteine eingefügten Wappenschilden. Das eine Paar dieser Bildwerke ist am Kopfe dieses Abschnittes abgebildet; das andere wiederholt dieselbe Darstellung im Spiegelbilde mit geringen Abweichungen. Die Figuren zeigen den Einfluss der gleichzeitigen Bildhauerkunst Hollands. Eines der grossen Steinreliefs, welche in die Mauer oberhalb der Thore eingefügt waren, befindet sich gleichfalls im Museum, in dem zweitfolgenden Zimmer. Es zeigt das lebensvolle Bild von Zimmerleuten bei der Zurichtung von Balken und dem Bau eines Fachwerkhauses. Wie Steinrelief und Holzbogen verbunden waren, ist aus den ausgehängten Bildern zu ersehen. Andere Theile der Bauhofsculpturen befinden sich in der Sammlung hamburgischer Alterthümer.

Unbestimmter, jedoch hamburgischer Herkunft ist die Eichenholzumrahmung eines ovalen Dach- oder Portalfensters über dem weissen Ofen.



Aufriss des ehemaligen Bauhof-Portales
mit Zwickelsculpturen aus Eichenholz und einem Sandsteinrelief.
Zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts.



Aus Rotang geflochtener Kohlenkorb (halbe Grösse). Zwischen dem gelackten Papierfutter und dem durchbrochenen Flechtwerk eine Schicht Kokosfasern.

Japanische Korbflecht-Arbeiten.

Japanische Körbe im zweiten Zimmer

Wie für die Lackarbeiten und die vielfarbigen Metall-Reliefs ist Japan auch das klassische Land für die Korbflechtarbeiten. Unsere Sammlung besitzt davon über 150 auserlesene Stücke, deren Mehrzahl als Blumenkörbe zu dienen bestimmt war. Da in Japan fast das ganze Jahr hindurch eine Menge schönblühender Gewächse im Freien Blüthen in Fülle darbieten, hat sich die Topfcultur mehr der Aufzucht von Seltsamkeiten zugewendet. Für den Schmuck der Wohnungen zieht man abgeschnittene Zweige vor, die man in allerlei Wassergefässen frisch erhält, und da man diese mit Vorliebe an den Pfosten der Zimmer aufhängt, empfahl sich für diesen Zweck das leichte Korbgeflecht mit einem Stücke Bambusrohr als wasserdichtem Einsatz. Andere flache und henkellose Körbe dienten für die Aufbewahrung der Holzkohlenstücke zur Speisung der Gluth in den Kohlenbecken, welche als Ersatz unserer Oefen oder zum Anzünden der Tabackspfeifen in den Wohnräumen aufgestellt werden. Auch verfertigt der japanische Korbflechter mancherlei Körbe, Dosen und Kästchen zur Aufnahme von Früchten, von trocknem Gebäck und gedörrtem Obst, zum Halten lebender Insecten, Heuschrecken und Schmuckkäfer; in neuester Zeit auch manche nicht landeswüchsige Gegenstände, z. B. Cigarrentaschen.

Als Flechtstoff wird am häufigsten das gespaltene Bambusrohr und das aus den schlanken, ihrer Blätter, Stacheln und Oberhaut entkleideten Trieben mehrerer Arten der Palmengattung Calamus bestehende spanische Rohr oder Rotang verwendet. Ausserdem gelegentlich noch jeder andere flechtbare Naturstoff, Wurzelausläufer des Bambus, Blattwedel der Cykas, Riedgräser, Ruthen des Eibischstrauches, Ranken der Glycine und des kletternden Spindelbaumes.

Die Formen seiner Körbe erfindet der japanische Korbflechter in freiem Schönheitsgefühl theils mit entfernten Anklängen an die unter dem Einfluss der Töpferscheibe erzeugten Vasengestalten oder an die Form des Schlauches, theils in völliger Unabhängigkeit von anderen formbestimmenden Ursachen als Körbe von unrundem Querschnitt. Sein Hang zum Nachahmen von Naturformen führt ihn auch dahin, die Gestalten von Früchten wiederzugeben. Für Wandblumenkörbe wählt er mit Vorliebe

das Motiv des Lagenaria-Kürbis, bald des keulenförmig langgestreckten, bald jenes der in der Mitte eingeschnürten Pilgerflasche, welche ihm als eines der vielen Sinnbilder langen Lebens gilt. Für Insectenkäfige nimmt er ein andermal die Frucht des Eierapfels — Solanum melongena — als Vorbild. Auch Thiere von sinnbildlicher Bedeutung versucht er als Wand-Blumenkörbe nachzubilden. Zu solchen wird ihm die grosse Cikade, wie er sie an heissen Sommertagen an Fichtenstämmen zirpend sitzen sieht; die Languste, welche zu den glückverheissenden Wahrzeichen des Neujahrsfestes gehört; das Tritonshorn, welches vor Alters als Kriegsdrommete, später nur noch Bergpriestern als Signalhorn diente. Oder von menschlicher Hand gebildete Gegenstände bieten ihm ein leichtverständliches Motiv; so das Paar der durch eine Kette verbundenen vierkantigen Brunnen-Eimer, die Reuse oder der Nachen des Fischers.

In technischer Hinsicht sind seine Korbgeflechte wahre Meisterwerke. Zu beachten ist, wie er grössere Gefässe vor Verdrückungen schützt, indem er ihrem Körper senkrechte, oft durch geflochtene, ährenförmige Wulste ausgezeichnete Stäbe anfügt, die sich entweder dem Umriss des Gefässes anschmiegen, oder als freie Streben von der Bauchung zum Mündungsrande aufragen. Oder er bildet die Füsse des Korbes zu festen, die Wandung stärkenden Rippen aus, oder er weist dieselbe Aufgabe den Ansätzen der Henkel zu. Diese Henkel sind von grösster Mannichfaltigkeit und Schönheit. Von dem seitlichen Griff des Kruges, dem Doppelhenkel der Vase, dem Bogenhenkel des schalenförmigen flachen Fruchtkorbes, dem Bügelhenkel des Eimers erhebt er sich zu den kühnsten, nur im Korbgeflecht erreichbaren Henkelbildungen, welche den Schwung des Gefässprofiles nach oben weiterführen und in schönem, die Mündung hoch überspannendem Bogen in sich selbst zurückleiten. Stilvoll sind auch die Ansätze der Henkel. Bald sind sie am Körper des Korbes mit dicken Wulsten festgeflochten, welche grossen Gerstenähren gleichen, deren Grannen über die Flächen ausstrahlen. Bald entwachsen den Zwischenräumen der geflochtenen Wandung mehrere lose Schienen, welche sich erst in einiger Entfernung vom Korbe verschlingen und verflochten den federnden Bogenhenkel bilden. Bald werden mehrfach gegabelte Henkel durch Verknotung der steifen Gabelenden am Mündungsrande befestigt, oder feste oder bewegliche Ringe als Zwischenglieder eingeschaltet. Wie auch die Verknüpfung des Henkels mit dem Korbe ersonnen sei, immer ist sie gefällig, zweckangemessen und vor Allem so unverwüstlich, dass sie erst mit dem Korbe selbst endet.

Künstlich bunte Färbung der Rohstoffe wird nur selten angewendet. Man giebt aber den Körben durch Räucherung oder einen ganz dünn aufgetragenen Lackanstrich von röthlichem Braun oder Schwarz die schöne Patina alter, lange gebrauchter Körbe, dies nicht zu trügerischen Zwecken, sondern in feinfühligem Gefallen an dem warmglänzenden Bronzeton, welchen ein wohlgepflegtes Alter über die Kieselhaut des Bambus und des spanischen Rohres haucht.

Ein Theil unserer Körbe ist mit den Namen ihrer Verfertiger bezeichnet. Zwanzig der schönsten — darunter einer ein Geschenk des Herrn Consul *Stannius* in Hiogo, tragen den Namen des Shokosai, z. Th. mit Angaben, in welchem Alter (als 72jähriger!) er sie geflochten hat. Andere sind bezeichnet als Werke des Miminsai oder des Kakasai.

Gobelinartig aus vielfarbiger Wolle gewebter, auf Leinen genähter Zierstreifen eines koptischen Gewandes des 4.—6. Jahrhunderts. Der Grund schwarz; die Blatteinfassungen grün, gelb, roth und violett; der Panther grün mit rothem Rachen, schwarz gefleckt; der Hase braun mit rothen Früchten; die Masken in den natürlichen Farben. Länge des Stückes 40 cm. Geschenk des Herrn Malers G. Oeder in Düsseldorf.

Gewebe.

Erstes Zimmer der Textil-Sammlung.

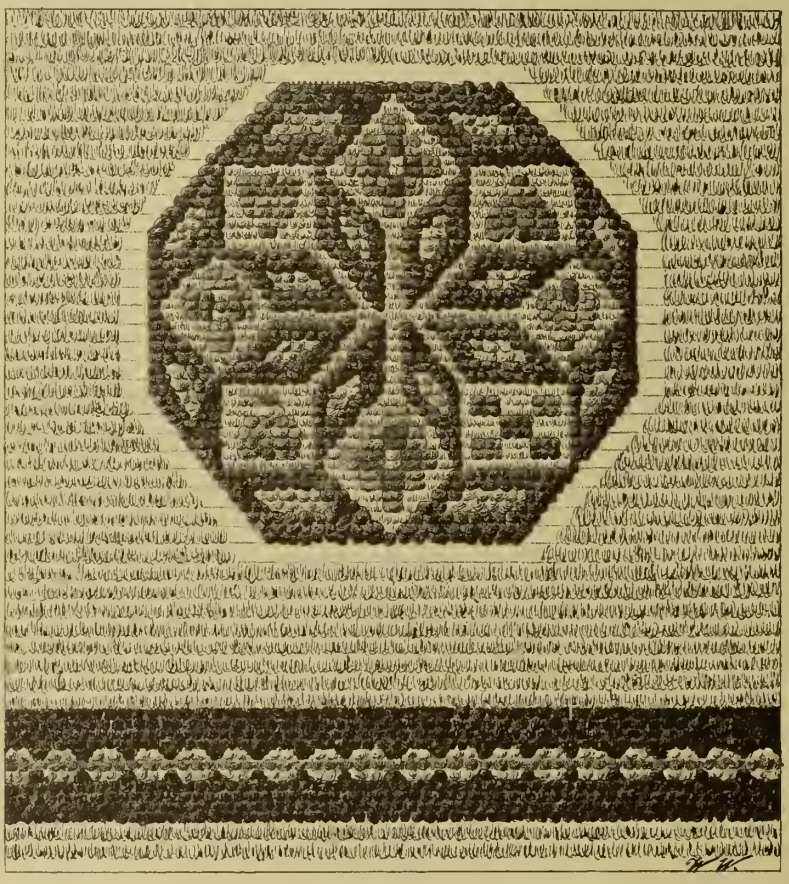
Die Sammlung der Gewebe ist in den Schränken des zweiten Zimmers bewahrt und wird nur vorübergehend zur Schau gestellt, damit die vergänglichen Farben nicht unter dem Einflusse des Lichtes, und die für eine Ausstellung unter Glas zu grossen Tapeten nicht vom Staube leiden. Denjenigen, welche diese Sammlung zu Studienzwecken zu besichtigen wünschen, wird dieselbe auf Meldung im Bureau des Directors gern zugängig gemacht.

Die Gewebe sind in diesen Schränken im Allgemeinen in geschichtlicher Folge oder nach ethnographischen Gruppen geordnet, im Einzelnen nach den Techniken, oder, wo dies zweckmässiger erschien, nach den Typen der Webemuster.

Eröffnet wird die geschichtliche Folge mit Gewandresten aus den Gräbern ägyptischer Kopten des 4. bis 8. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung.

Angeregt durch Muthmassungen des Wiener Orientalisten Prof. Dr. Karabaczek hatte vor noch nicht zehn Jahren der Wiener Kaufmann Theodor Graf die Griechen- und Römergräber der christlichen Zeit Aegyptens durchforscht und damit den Schleier gelüftet, welcher bis dahin die textile Kunst des Alterthums vor unseren Augen verborgen hatte. Auch unter der Herrschaft des Christenthums hatte sich der altägyptische Brauch der Mumificirung der Leichen erhalten. Man bekleidete den Verstorbenen nach der üblichen Waschung und Salbung mit den reichsten Gewändern, die ihm im Leben zur Auszeichnung gedient hatten, legte ihn auf ein Brett und umwickelte dieses und den darauf ausgestreckten, mit gekörntem Salpeter bestreuten Leichnam mit Leintüchern und Binden, oder man legte die Gewänder auf den zuvor mit Binden umwickelten Todten und fuhr dann mit dem Umwickeln fort. Der heisse, ausdorrende Wüstensand, in welchem die Bestattung stattfand, vollendete die Mumificirung des Körpers und bewahrte die mit diesem bestatteten Gewebe und Stickereien durch anderthalb Jahrtausende, oft in vollendetster Erhaltung mit völliger Frische ihrer ursprünglichen Farben. Diese zuerst von Graf entdeckten, von ihm dem Oesterreichischen Museum für Kunst

und Industrie überlassenen textilen Arbeiten aus einer Zeit, aus welcher sonst nur äusserst spärliche Gewebereste auf uns gekommen sind, gehören der Hauptsache nach der Kultur der christlichen Kopten an; einerseits haben sich in ihnen viele Motive der römischen Zierkunst erhalten, oft und sogar meistens ohne deutliches Eindringen christlicher Motive; anderseits weisen Einzelheiten, insbesondere Inschriften, auf den Einfluss der mohammedanischen Araber, welche bereits im 7. Jahrhundert von den eutychianischen Christen Aegyptens zum Beistand gegen die bis dahin

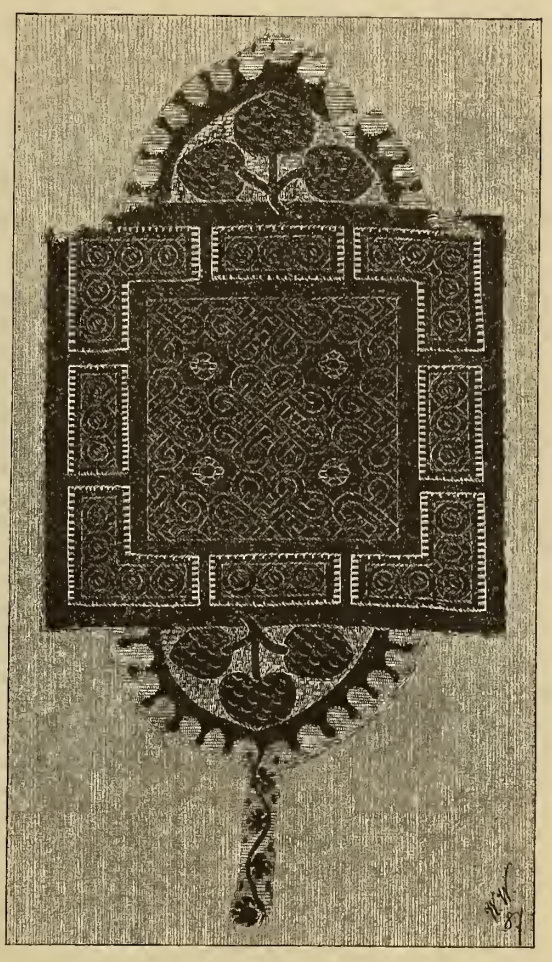


Theil eines altkoptischen Umhangtuchs mit Zierstück und Borde aus eingewirkter Wolle; die acht spitzen Blätter der Rosette dunkel-violett mit gelbem Auge, die eckigen Muster zwischen diesen Blättern roth, grün und gelb. Die Einfassung des Achtecks dunkel-violett mit gelben Augen. Borde dunkelviolett mit einem Mittelstreifen in zweierlei Gelb, 5.—7. Jahrhundert. Breite des Zierstückes 26 cm.

dort herrschend gewesenen byzantinischen, nicht der Lehre des Entyches von der Einheit der göttlichen Natur Christi folgenden Christen herbeigerufen waren und das Nilland rasch erobert hatten. Hebräische Inschriften vervollständigen das mannichfaltige Bild, welches uns diese Grabfunde von den damals in Aegypten mit einander ringenden Kulturelementen entrollen.

Erstes Zimmer der Textil-Sammlung.

Nach den Entdeckungen Graf's sind Andere seinen Spuren gefolgt, darunter der um die Kenntniss der mittelalterlichen Textil-Kunst hochverdiente Dr. Franz Bock, welcher koptische Gewebe in Massen herbeischaffte und davon auch unserer Anstalt eine kleine Sammlung überliess, welche ein gutes Bild sowohl der wichtigsten Ziermotive, wie der bemerkenswerthesten Techniken der koptischen Webe- und Stickerkunst darbietet. Diese Sammlung wurde noch vervollständigt durch einige uns vom Kunstgewerbe-Museum zu Berlin überlassene Doubletten und in jüngster Zeit durch eine Schenkung des Herrn Paul Marens in Alexandrien, welchem wir vorzugsweise Gewandreste aus der Todtenstadt Achmim verdanken.



Zierstück eines koptischen Umhangtuches des 5.—7. Jahrhunderts. Der Grund des Zierstückes ist in den weissen Leinengrund aus violetter Purpurwolle gobeliuartig eingeflochten, darauf mit feinem weissen Linien-Ornament bestickt. Breite des Zierstückes 24 cm.

Die in unseren Besitz gelangten Reste sind kleinere oder grössere Theile von Umhangtüchern, welche dem Lebenden als mantelartige Kleidungsstücke, dem Bestatteten als Todtentücher dienten, Borten, Streifen, Aermeleinfassungen und Zierstücke von leinenen Tuniken, Stolen und anderen Gewändern. Die Zierstücke sind theils aus farbiger Wolle in die an der betreffenden Stelle ohne Einschuss belassene Kette des Leinengewebes gobelinartig eingeflochten, theils für sich gearbeitet und dem Leinen des Gewandes aufgenäht. Diese quadratischen oder kreisförmigen Besatzstücke entsprechen dem in der römischen Kaiserzeit von hochgestellten Würdenträgern, Senatoren, Kriegstribunen und Rittern auf ihren Tuniken und Mänteln getragenen, später als Modeabzeichen beibehaltenen Rangabzeichen, dem grossen, schief über die ganze Breite der Brust gehefteten latus clavus der Senatoren, oder dem auf der linken und rechten Brustseite neben den von den Schultern spangenartig herabsteigenden Zierstreifen doppelt angebrachten angustus clavus

der Ritter. In anderen Fällen kommen die Clavi als Achselschmuck vor, unseren Epauletten vergleichbar. Die Zierstreifen waren meist so angebracht, dass sie von jeder Schulter zum vorderen und hinteren Saume des Gewandes parallel herabliefen, wie solches an einem vollständig erhaltenen Gewande, einer frühchristlichen Stola unserer Sammlung zu sehen ist. Dieselbe hat die Gestalt eines langen, in der Mitte mit einer Oeffnung für den Kopf versehenen Rechteckes, welches der ganzen Länge nach von zwei aus dunkler Purpurwolle eingewirkten parallelen Zierstreifen durchzogen ist. Letztere zeigen vom Saume aufsteigendes Rankenwerk mit nackten Menschengestalten und Thieren, welche an spätrömisches Ornament erinnern und in ihrer Mitte, den Schultern entsprechend, je durch ein aus gelber Wolle eingewirktes, gleicharmiges, koptisches Kreuz unterbrochen werden. In der Tracht des christlichen Klerus lösten sich diese Streifen später von dem priesterlichen Gewande, dem sie als auszeichnende Zierde gedient hatten, völlig ab und wurden als bandartig um den Hals gelegte, vorn beiderseits herabhangende, durch eingestickte Kreuze bedeutsam geschmückte Stola zu einem Bestandtheil der liturgischen Tracht des katholischen Priesters. Eine andere Art der Ausstattung der Gewänder ist an mehreren grossen Bruchstücken von Tuniken ersichtlich. Beiderseits des Halses steigen hier farbig gemusterte breite Streifen bis zur halben Länge des Gewandes herunter und enden dort durch bullenartige runde Anhängsel.

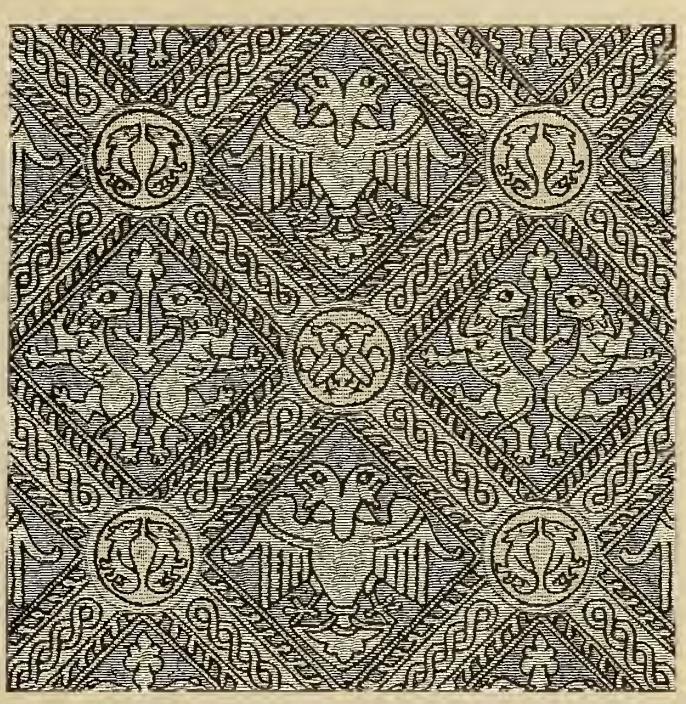
Blattförmiges Zierstück eines koptischen Gewebes des 5.—7. Jahrhunderts. Das Blatt ist in den weissen Leinengrund aus schwarzblauer Wolle gobelinartig eingeflochten, das Geäder weiss eingestickt. Länge des Blattes mit Stiel 30 cm.

Wie hinsichtlich der Tracht der frühchristlichen Zeit, so bietet unsere kleine Sammlung auch hinsichtlich der Rohstoffe, der oft fast in ursprünglicher Frische erhaltenen Farben, insbesondere der verschiedenen Arten des Purpurs, der Flächenmusterung im Allgemeinen, des Absterbens der antiken Formen, des Eindringens christlicher Motive in den Formenschatz, der Vorläufer der arabischen Flachmuster mit ihren Bandverschlingungen und geometrischen Linienspielen, lehrreichen Anschauungsstoff.

Die koptischen Gräberfunde, unter denen auch, wenngleich selten Seidengewebe vorkommen, versprechen nach genauer Durchforschung Licht zu verbreiten über weite Gebiete spätrömischer Textil-Kunst. Neben den in Aegypten zu suchenden Fabricationsstätten des grössten Theiles dieser Gewebe sind noch das von den Arabern um die Mitte des 7. Jahrhunderts gestürzte Reich der Sassaniden und die oströmische Hauptstadt Byzanz, wo die Kunstfertigkeit des Abendlandes nach dem Zusammenbruch des römischen Weltreiches eine Zuflucht gefunden hatte und in naher Berührung

mit orientalischer Kunstthätigkeit sich ihre eigene Formenwelt schuf, als Hauptstätten der textilen Kunst des frühen Mittelalters anzusprechen. Nur spärliche und auf ihre Herkunft nur undeutlich bestimmbare Seidengewebe sind aus jener Zeit auf uns gekommen, meistens als Hüllen von Reliquien, welche aus dem Morgenlande überbracht worden waren.

In den Mustern der Seidengewebe, welche nach Einführung der Seidenzucht unter Kaiser Justinian zu Byzanz und in anderen Fabricationsstätten des Ostens entstanden und von dort als kaiserliche Geschenke oder Handelswaare an die Fürstenhöfe und in die Kirchenschätze des westlichen Europas gelangten, klingen anfänglich noch Motive spätrömischen Lebens an, denjenigen ähnlich, wie wir sie in den Wollentapisserien der koptischen Gräberfunde beobachten. Die Fläche ist in der Regel in zusammenhängenden geometrischen Formen gegliedert. Grosse, an den Berührungspunkten ornamental verbundene Kreise umschliessen die Hauptmotive: symmetrisch gezeichnete Darstellungen von Wettfahrern, oder von Jägern in antiker Tracht, von symmetrischen Greifenpaaren oder anderen fabelhaften Thiergestalten, von Elephanten, Adlern, Pfauen. Die viereckigen, einwärts geschweiften Zwischenfelder sind mit Nebenmotiven, Pflanzenwerk oder kleineren Thieren ausgefüllt, oder zeigen nur die schlichte Grundfarbe. In anderen Fällen besteht das Grundnetz des Musters aus über's Eck gestellten Vierecken, aus Sechs- oder Achtecken, oder die Motive wiederholen sich ohne Feldertheilung in wagrechten Streifen. Einzelne, an die Thierkämpfe in der Arena sich anlehnende Darstellungen auf diesen Geweben lassen zugleich eine Deutung auf biblische Vorgänge zu: auf Simson, der den Löwen zerreisst, auf Daniel in der Löwengrube. Daneben treten in den älteren byzantinischen Geweben auch griechische Kreuze und andere Zeichen des Christenthums auf.



Byzantinisches (?) Seidengewebe des 12. Jahrhunderts.
Der Grund der eckigen Felder mit Doppeladlern und Löwen, die Augen dieser Thiere, die Zacken der Einfassungen und der äussere Rand der kleinen Kreise auf den Kreuzungen der Bänder roth; der Grund der kleinen Rundfelder weiss; sämmtliche Umrisse blauschwarz; alles Uebrige golden (mit vergoldetem Häutchenfaden). 1/4 nat. Grösse.

Andere Seidengewebe, deren Ursprung noch weiter nach Osten, in Klein-Asien und in den Ländern altpersischer Cultur zu suchen ist, zeigen grosse, prachtvoll stilisirte Thier- und Pflanzenmuster, oft in jenen wagerechten Streifen geordnet, welche in der Folge auch die Webemuster der Sarazenen in Sicilien auszeichnen. Die im 9. bis 12. Jahrhundert in den rasch aufblühenden Mittelpunkten muhammedanischer Kultur entstandenen Seidengewebe zeigen ornamental umgebildetes Pflanzenwerk, Bandverschlingungen mit Arabesken, Koransprüche und Lobpreisungen Allah's oder der Fürsten, auch mancherlei Thiergestalten, unter denen die Fabelgebilde jetzt durch nach dem Leben stilisirte Thiere, Löwen, Jagdgeparden, Giraffen, Hirsche, Rehe, Adler, Wiedehopfe mehr und mehr verdrängt wurden. Einzeln finden sich auch Erinnerungen an chinesische Vorbilder, so der an seinem lang nachwallenden Schweife kenntliche Foho-Vogel.

Sicilianisches Seidengewebe des 13.—14. Jahrhunderts.
Dieser Stoff ist in 60 cm Breite gewebt und mit Wiederholungen des in 1/4 nat. Grösse abgebildeten Streifens verziert. Die (verblichenen) Farben waren roth für den Grund, blau und weiss für das Ornament, ausgenommen die goldenen Vögel und die goldenen Zwischenstreifen mit arabischen Schriftzeichen.

Hauptsitz der Seiden-Industrie im 9.—12. Jahrhundert war Sicilien, wo maurische Bildung und Kunstpflege auch noch unter dem Scepter der christlichen Normannenkönige lange fortblühten. In ihrer Hauptstadt Palermo unterhielten diese seit der Mitte des 12. Jahrhunderts das „hôtel de tiraz", eine königliche Webe-Anstalt, in welcher muhammedanische Weber und Sticker die kostbarsten Stoffe für den prachtliebenden Hof anfertigten. Dort entstanden auch die Gewänder, welche als Krönungsornat der deutschen Kaiser bis zu unseren Tagen überliefert worden sind. Auch die Verpflanzung griechischer Weber nach Sicilien trug zur Blüthe der dortigen Seiden-Industrie bei. Das Gold, welches man damals mit der Seide verwebte, bestand aus einem um einen Leinenfaden gewickelten, feinen vergoldeten Häutchen vom Darm der Schafe. Diese Art des Goldfadens erhielt sich überall im Abendlande bis zum 15. Jahrhundert, wo sie durch den mit vergoldetem Silber umsponnenen Faden verdrängt wurde.

Unter den von Sicilien ausgegangenen Webemustern, die in der Folge auch in Lucca und anderen norditalienischen Städten, wo die neue Industrie früh schon Wurzel fasste, nachgeahmt wurden, treten in Querstreifen geordnete, vielfarbige Muster aus Thier- und Pflanzenmotiven in den Vordergrund. Auf ihre Anfertigung durch saracenische Weber deuten die häufig vorkommenden, ornamental verwandten arabischen Inschriften. In der Folge werden auch von christlichen Webern diese Inschriften ebenso nachgeahmt, wie die Thiere des Morgenlandes und die Arabesken; aber die Schriftzüge werden mehr und mehr bedeutungslos, oft im Spiegelbilde wiederholt und sinken schliesslich zu einem einfachen Ornament herab.

Sicilianisches Seidengewebe des 13.—14. Jahrhunderts. Das Muster roth in roth; die Köpfe und Klauen der Giraffen, die Köpfe, Krallen und Schulterschilder der Adler, die Blumen im Herzen der Zierstücke golden (vergoldeter Häutchenfaden). 1/4 nat. Grösse.

Unter den Mustern der sicilianischen Seidengewebe finden sich auch figürliche und landschaftliche Motive in symmetrischer Anordnung zwischen Pflanzenwerk wiederholt; Brunnen mit wasserschöpfenden, von Hunden begleiteten Jägerinnen, reichbewimpelte Segelschiffe in von Fischen und Vögeln belebten Gewässern, Burgen, auf deren Zinnen gekrönte Frauen des Jagdfalken harren u. dgl. m. Manchen dieser Darstellungen mag ebenso wie den häufig abgebildeten Thierkämpfen sinnbildliche Bedeutung innegewohnt haben, ursprünglich in morgenländischem Geiste, welcher später durch christliche Vorstellungen verdrängt wurde. In den späteren Wiederholungen der Muster ging jedoch zumeist ihre Bedeutung verloren, sie wurden einfach als beziehungslose Zierornamente copirt und so von den norditalienischen Webern übernommen, als diese das Erbe der sicilianischen Weber antraten.

Lucca gilt als ein Hauptsitz der Seidenweberei nach saracenischen Vorbildern, ohne dass jedoch sicher bestimmbare Seidenstoffe von luccheseischer Herkunft überliefert wären. Durch politische Wirren vertriebene Luccheser verpflanzten ihre Kunst schon im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts nach anderen Städten Nord-Italiens, nach Mailand, Florenz, Bologna und

Venedig, wo übrigens wohl schon früher der Verkehr mit Byzanz und dem Oriente zur Seidenweberei Anregung gegeben hatte. Auch Genua trat früh in die Reihe der seidenwebenden Städte und erwarb sich neben Florenz und Venedig höchsten Ruhm durch seine schönen Sammete. Ueber die Unterschiede der Fabrication in allen diesen Städten ist bis jetzt so gut wie nichts mit Sicherheit ermittelt.

Bezeichnend für diejenigen Muster, welchen norditalienischer Ursprung mit einiger Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben, ist das häufige Vorkommen grossblätteriger Pflanzen-Motive, welche sich von dem zierlichen Blatt- und Rankenwerk der noch mehr unter dem Einfluss des Orients stehenden Formen der sicilianischen Weber leicht unterscheiden. Auch das eigenthümliche Motiv des gestutzten Astes oder des Stammes mit verschnittenen Zweigen, welches auch sonst in der Spätgothik eine Rolle spielt, weist auf Norditalien. Die Thiermotive werden noch klar und schön stilisirt, treten aber mehr und mehr zurück gegen die Pflanzenmotive, in denen ab und an schon der Granatapfel anklingt, welcher allmählich zum vorherrschenden Motiv der gothischen Weberornamentik sich entwickelt. In der Anordnung der Muster wird die diagonale Richtung, welche der älteren Zeit fremd war, mit Vorliebe gepflegt; auch zeigen die Muster ein Streben nach sehr grossen Motiven, die dann unter dem gothischen Stile vorherrschend werden.

Sicilianisches oder lucchesisches Seidengewebe des 14. Jahrhunderts. Muster golden (vergoldeter Häutchenfaden) auf rothem Grunde.

Wie nach Sicilien, so hatten die Araber auch nach der spanischen Halbinsel die Seidenzucht und die Seidenwebekunst verpflanzt. Den Ueberlieferungen nach wetteiferten im 12., 13. und 14. Jahrhundert die zu

Erstes Zimmer der Textil-Sammlung.

Norditalienisches (Lucchesisches?) Seidengewebe des 14.—15. Jahrhunderts.
Muster golden (vergoldeter Häutchenfaden) auf blauem Grunde. 1/4 nat. Grösse.

Sevilla, Granada und Almeria gewebten Seidenstoffe an Pracht und Schönheit mit denen Persiens und Kleinasiens. Als die Macht der spanischen Mauren dem wieder vordringenden Christenthum erlag, trat dieses die

technische Erbschaft der Muhammedaner an. In Toledo, Murcia und Valencia blühte die Seiden-Industrie unter dem Einflusse orientalischen Geschmackes weiter, bis der allgemeine Strom der Renaissanceformen auch dort Oberwasser bekam.

Spanisch-maurisches Seidengewebe des 15. Jahrhunderts. Der Grund roth, die grossen Blätter und die Ranken grünschwarz mit weissen Umrissen; die Löwen gelb mit weissen Kronen; die im Bilde weissen Ornamente weiss. Der zackige Ausschnitt der grossen Blätter giebt die arabischen Schriftzüge des Wortes „Allah" wieder. 1/4 nat. Grösse.

Noch weniger, als über die lucchesischen Seidengewebe, sind wir über diejenigen spanisch-maurischer Herkunft unterrichtet. Nach den spärlichen, bis jetzt nachgewiesenen Resten scheint in ihnen die Verschlingung gebrochener Bänder, wie sie in den Wandbekleidungen aus Fayence in der Alhambra vorherrschen, mehr als die frei bewegten Thier- und Pflanzenformen der sicilianischen Muhammedaner in den Vordergrund zu treten und in Verbindung damit der arabischen Schönschreibekunst ein breiterer Spielraum eingeräumt zu sein.

Während in Italien und Spanien die erste grosse Woge muhammedanischen Einflusses auf die Zierkunst schon im Verlaufen war und sich mit den Motiven der Späthgothik und der Frührenaissance mischte, drang eine zweite Woge orientalischer Zierkunst gen Westen vor, nicht wie jene geschwellt vom Drange weiterobernder Bekenner des Islam, nur vermittelt durch friedliche Handelsverbindungen italienischer Republiken, aber von nicht minder nachhaltigem Einfluss. Zurückzuführen ist dieser neue Schwall morgenländischer Motive auf die vorzugsweise auf schöner Stilisirung von Blumen beruhende Entwickelung der Gewebe-Ornamentik Persiens und Kleinasiens im 15. Jahrhundert, welche wieder durch indische Blumen-Ornamente beeinflusst ist. Symmetrische Blumenmotive, in denen deutlicher als in den alten saracenischen

Erstes Zimmer der Textil-Sammlung.

Mustern, natürliche Pflanzenformen, darunter Rosen, Schwertlilien und Hyacinthen vor anderen erkennbar sind, klare Gliederung der Flächen, häufig in schlanken spindelförmigen Feldern von schön geschwungenen Umrissen, zeichnen diese Gewebe aus, die in der Folge, in Venedig, vielleicht anfänglich durch orientalische Weber, so vollendet nachgeahmt wurden, dass eine sichere Ursprungsbestimmung der Stoffe schwierig ist.

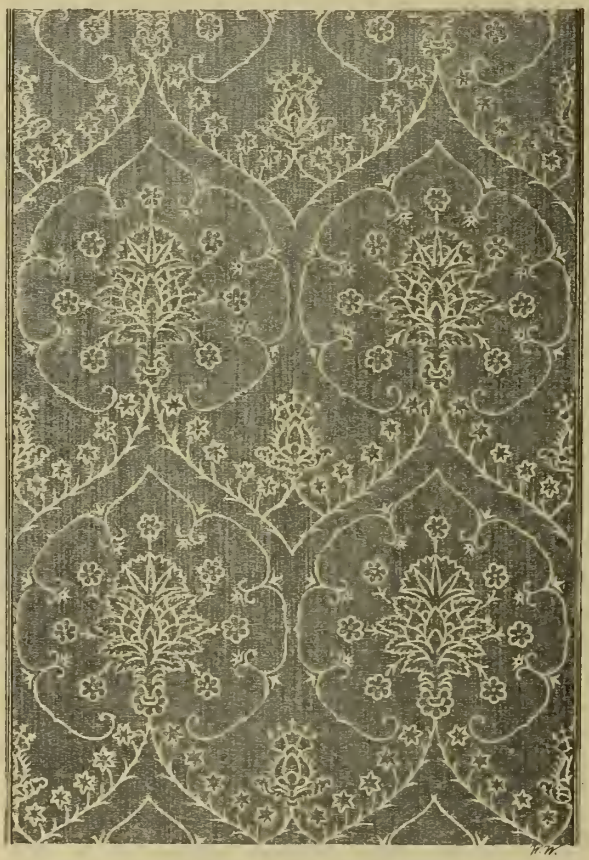
Beachtenswerth ist die Wiedergabe gleicher oder ähnlicher, vorwiegend aus stilisirten Blumen gebildeter Flachmuster in den gleichzeitigen Fayence-Wandbekleidungen der Perser, der kleinasiatischen und der ägyptischen Muhammedaner.

Vorder-Asien war im 15.—16. Jahrhundert, was es schon im Alterthum gewesen war und heute noch ist, ein Hauptsitz der Anfertigung von Teppichen für den Fussboden und gab auch hierin den europäischen Teppichwebern die Vorbildern.

Oriental. Seidengewebe (? Brussa) des 15.—16. Jahrhunderts. Grund golden, Iris und Hyacinthen blau; Astern roth und blau, Nelken roth; Früchte roth mit goldenen Tupfen; kleine Blumen roth oder blau, Stengel und Blätter grün, letztere mit goldenen Adern; Vasen roth, blau und grün. 1/4 nat. Grösse.

Da die Herstellung dieser Teppiche kein Weben im eigentlichen Sinne, sondern ein Einknüpfen kurzer, aufrecht stehender Wollenfäden in leinene Kettenfäden, sehen wir von näherem Eingehen auf dieses wichtige Gebiet der textilen Kunst hier ab, und zwar um so mehr, als dasselbe in der Hamburgischen Sammlung noch so gut wie gar nicht vertreten ist.

Gleichfalls orientalischen Ursprungs ist das Motiv einer bald dem Granatapfel, bald einer halbgeschlossenen Distelblüthe ähnlichen, von einem symmetrischen Blattkelch umwachsenen Frucht oder Knospe, welche in den Webemustern der abendländischen Spätgothik auftritt, während deren Herrschaft Italien seinen alten Weberruhm mit dem blühenden Flandern theilen musste. Dieses Granatapfel-Motiv entfaltet sich allmählich und vorzugsweise in Verbindung mit dem Motiv einer fünf-, sieben- oder neunlappigen Rose, welche ihm als Hintergrund oder Einfassung dient, in tausendfältigen Spielarten, welche gegen Ende des Mittelalters ihre üppigsten Blüthen treiben. Noch lange nach dem Absterben des gothischen Stiles lebt dieses Doppelmotiv stets aufs Neue umgestaltet fort.



Spätgothischer (?Flandrischer) Sammet, 15.—16. Jahrhundert, ursprünglich dunkelroth, jetzt braun. 1/8 nat. Grösse.

In seiner einfachsten Gestalt finden wir dasselbe in Reihen so nebeneinander geordnet, dass immer die Spitze der einen Rose in den Zwischenraum zwischen zwei Rosen der nächsten Reihe hineinwächst oder die Spitzenknospen einer Rosenreihe in die Rosen der folgenden Reihe hinein und zu deren Herzblumen ausblühen. Oft wechseln zwei Spielarten des Motivs auf demselben Stoff. Bald gestaltet sich das Motiv reicher, zwischen den Blättern der Frucht oder Knospe wachsen langgestielte Blümchen über die Fläche der Rose, oder der ganze Rand der Rose wird mit solchen Blümchen besteckt.

Weiter finden wir das Doppelmotiv verbunden mit dem ebenfalls altorientalischen Motiv des in S-Linien aufsteigenden Sprossenwerkes, dessen oben und unten zugespitzte Zwischenfelder es ausfüllt. Das Sprossenwerk wird gleich flachen Bändern, oder gleich Aesten mit kurzen Zweigstummeln, oder gleich beblätterten und mit Knospen, Blüthen und Früchten besetzten Zweigen gestaltet. An ihren Berührungspunkten werden die Sprossen oft durch einen Kronenreif gezogen.

Erstes Zimmer der Textil-Sammlung.

Sind alle vorerwähnten Umbildungen des gothischen Granatapfel- und Rosenmotivs von streng symmetrischer Gestalt, so erweist sich dasselbe nicht minder fruchtbar für unsymmetrische Bildungen, bei denen die Fläche ohne Feldertheilung mit pflanzenartigen, bald in senkrechtem, bald in schrägem Wuchs aufwärts wachsenden Formen gefüllt wird. Auf goldenem Grund wachsen z. B. breite rothsammetne Bänder empor, an deren Stammesnatur noch die Stummel gestutzter Aeste erinnern; auf dem rothen Bande liegt ein seinen Windungen aufwärts folgender schmälerer goldner Stamm, der von goldenen, sich um ihn schlingenden Blättern umwachsen ist und nach rechts und links goldene, rothumrissene Aeste, mit verschlungenen Blättern und grossen rothsammetnen Distelblumen über die goldene Grundfläche aussendet. In regelmässigen Abständen entblüht der Mitte dieses Stammes eine riesige, siebenlappige, gothische Rose, von deren rothem Sammet eine grosse goldene Distelblüthe in reichem Blätterkelch sich abhebt, und deren Rand besteckt ist mit kleinen, roth in den Goldgrund ausstrahlenden Blüthen. (M. s. nebenstehende Abbildung). Vorzugsweise in Flandern entwickelt

Norditalienische oder flandrische Sammettapete. Dunkelroth und Gold. Ende des 15. Jahrhunderts. 1/8 nat. Grösse.

sich dies meist in grossem Massstab dargestellte Motiv. Daneben finden sich, in Italien besonders schön entwickelt, einfachere, einfarbige Muster, deren schräg aufwachsende Sammetzweige in Sammetblumen nach dem Distel- und Rosenmotiv ausblühen.

Seltener als diese Typen findet sich in den Geweben des 15. Jahrhunderts das in der mittelalterlichen Heraldik häufige Motiv des an beiden Enden abgeschnittenen, Blätter und Blumen tragenden Zweigleins (branche tronquée). Es kommt u. A. vor in mehrfarbigen Sammeten, z. B. mit dunkelrothen, weissgeängten Rosen an grünen, grün beblätterten Zweigen auf rothem, mit kleinen Sammetmuschen gemusterten Grunde.

Die Umgestaltung, welche das mit Distel-Rosen oder mit dem Granatapfel-Motiv gefüllte Sprossenwerk unter dem fortwirkenden Einflusse der Renaissance in Italien erfährt, erstreckt sich auf Sprossen und Füllung. Beide bewahren im Allgemeinen ihren Flächencharakter; die Sprossen gleichen bald regelmässig beblätterten oder kleine Blüthen tragenden Zweigen, bald gurtenartig geflochtenen oder schachbrettartig gemusterten, in der Mitte mit Bändern von anderer Zeichnung dick umwundenen Bändern; bald nehmen sie — unter orientalischem Einfluss — die Gestalt schlanker, mit den Spitzen zusammenwachsender Blätter an. Die Stelle, an welcher sich je zwei Sprossen berühren, wird bald durch flache Bänder, welche an die Bünde des schmiedeeisernen Sprossenwerks der Gitter erinnern, bald durch grosse Kronen, bald durch Blattkelche oder schildförmige Zierstücke ausgezeichnet. Als Füllung der Sprossenfelder finden sich neben den umgewandelten Motiven des gothischen Stiles symmetrische Blumensträusse und besonders häufig mit symmetrischen Blumen gefüllte, doppeltgehenkelte Vasen, in welchen wieder ein orientalisches Motiv fortlebt. Um die Muster reicher zu gestalten, wechseln häufig zwei Motive als Füllmuster, wobei meistens das eine Motiv dem anderen gegenüber vorwiegt; z. B. die gefüllte Blumenvase gegenüber dem mit ihr abwechselnden Rankenstrauss. Bisweilen verschwinden die Sprossen ganz und nur Füllmuster, z. B. grosse blumengefüllte Vasen bedecken die Fläche in regelmässigen Abständen. Dazwischen treten wohl auch Erinnerungen an die italienischen Thiermuster des 14. Jahrhunderts wieder auf. Vögel sitzen zwischen den Blumen der Vasen, Löwen und Jagdgeparden richten sich auf zwischen den als freie Pflanzenranken gezeichneten Sprossen, jetzt aber nur in symmetrischer Anordnung, nicht in Streifen.

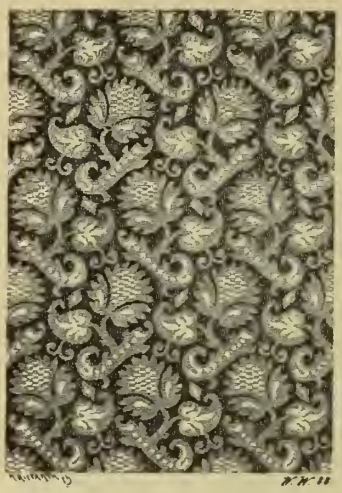
Eine besondere Gruppe von Geweben bilden die kleingemusterten Sammete, welche mit der enggefalteten, den grossen Mustern ungünstigen spanischen Männertracht aufkamen und vielfach auch in der Frauentracht Anwendung fanden. Der Reichthum der Motive und die Schönheit der Farben der kleingemusterten Sammete (petits velours), welche in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Genua, Venedig und Lyon gewebt wurden, sind ganz erstaunlich. Die Muster lassen sich etwa in folgende Typen zusammenfassen.

Häufig ist das unsymmetrische Motiv der abwechselnd nach links und nach rechts schräg liegenden und an beiden Enden abgeschnittenen Zweige, denen ein beblättertes Zweiglein oder eine conventionell gezeichnete, an ein natürliches Vorbild kaum noch erinnernde Blume entwächst. Häufig findet sich auch eine Vereinfachung des alten Sprossenwerkes, welches bei dem kleinen Massstab zu einem Maschenwerk zusammen-

Erstes Zimmer der Textil-Sammlung.

In der Textilsammlung des Hamburgischen Museums werden alte Caseln und andere Kirchengewänder als vollständige Gewänder nur bewahrt, wenn sie in dem ursprünglichen Schnitt erhalten sind. In späterer Zeit, aus Resten älterer Gewänder zusammengestückte Caseln u. dergl. werden in der Regel in ihre Bestandtheile zerlegt und diese der Gewebe-Sammlung eingereiht. Mit dem Sammeln alter Costüme ist der Anfang gemacht.

Spanisches Priestergewand (Casula) der Mitte des 16. Jahrhunderts. Grund goldig grün; astförmiges Sprossenwerk, Kronen und Vasen golden mit grünen Umrissen und rothen, weissen oder gelben Einzelheiten, Blumensträusse mit rothen Stielen, goldenen Mittelblumen in dunkelblauen Kelchen, gelben und rothen Sternblumen, Goldblumen in weissen Kelchen und dunkelblauen Nelken mit rothen und gelben Staubfäden. Die Blümchen an den Sprossen abwechselnd weiss, gelb, roth, dunkelblau; ebenso an den goldenen Ranken der kleinen Felder. 1/8 nat. Grösse.



Kleingemusterter rother und weisser Sammet, vom Ende des 16. Jahrhunderts. 1/4 nat. Grösse.

schrumpft, dessen kleine Felder durch Palmetten oder symmetrische Blumen ausgefüllt sind, letztere in Reihen abwechselnd mit den Spitzen nach oben und nach unten wachsend. Auch hier schwindet bisweilen das Feldernetz und die Füllblume allein bleibt übrig. Ein vierter, auffälliger Typus beruht auf der Einschaltung eines S-förmigen Motivs, welches bald blattartig gezeichnet und mit kleineren Blättern oder Blumen verbunden an Stelle der abgeschnittenen Zweiglein und diesen gleich geordnet auftritt, bald symmetrisch gruppirt an auseinandergefallenes Sprossenwerk erinnert. In die Zwischenräume der S-Blätter sind bisweilen kleine Sterne, Blümchen oder kurze Stababschnitte regelmässig ausgestreut. Auch die senkrechte, kleingemusterte Streifung tritt schon auf, ein Typus, welcher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen grossen Theil der Gewebe-Ornamentik beherrschen sollte.

Diese Typen werden im 17. Jahrhundert weiter entwickelt, wobei allmählich Blumenmotive zu mehrerer Geltung gelangen; theils nach orientalischen Vorbildern, von welchen besonders die Musterung grosser Blätter und Blumen mit kleineren Pflanzenmotiven angenommen wurde, theils nach Naturstudien, welche im Laufe des 18. Jahrhunderts zu einem den Grundton der Gewebemuster angebenden Blumennaturalismus führten, wobei die Muster die flache Darstellung, welche sie bis dahin meistens bewahrt hatten, schliesslich einbüssten.

In den Zeichnungen der Seiden- und Sammettapeten und der grossgemusterten Frauenkleider des Stiles Ludwig XIV. mischen sich die Blumen mit Erinnerungen an zwei Typen der Spätgothik, an den streng symmetrischen des Sprossenwerks mit den Distel- und Rosenfüllungen und den unsymmetrisch pflanzenartig wachsenden Typus. Das Sprossenwerk, welches die Fläche in länglich aufrechte Felder gliedert, wird dabei oft spitzenartig gemustert. Die Füllblume wird zu einer aus grossen Blatt- oder Federkelchen sich symmetrisch entfaltenden Riesen-Phantasieblume, welcher kleinere Blüthen raketenartig entstrahlen. In ähnlichem Geiste wird auch die Blumenvase als Füllmuster weiter entwickelt, und auch die unsymmetrischen grossen Tapetenmuster vom Ende des Mittelalters werden analog im Sinne des Stiles Ludwig XIV. neuaufgeputzt. Ihre prachtvollste Durchbildung erhielten diese Muster in den Seiden- und Sammet-Tapeten von Lyon, welches schon im 16. Jahrhundert zu einem Hauptplatz der Seidenweberei geworden war, im 17. Jahrhundert hohen Aufschwung nahm und im 18. jene vorherrschende und tonangebende Stellung behauptete, welche ihm die Seidenweberstädte Italiens, Deutschlands und der Schweiz auch heute noch lassen müssen.

Daneben tritt ein schon in den saracenischen Flachmustern des 13. und 14. Jahrhunderts viel benutzter, im 16. Jahrhundert aufgegebener Typus, die regelmässige Wiederholung eines in sich abgeschlossenen,

Erstes Zimmer der Textil-Sammlung.

Französisches Seidengewebe vom Ende des 17. Jahrhunderts. 1/4 nat. Grösse. Farben von lichter Gesammtwirkung. Der Grund hellblau, das Muster weiss, grün und roth. Die äussere Palmette, die Ränder der Blumen und der grossen geschwungenen Blätter, die S-förmigen Blätter und das Grundmuster der Sprossen golden.

gewissermassen landschaftlichen Bildes wieder in den Vordergrund, und zwar, da das Gefühl für Flachmuster sich jetzt abgestumpft hat, in plastisch täuschender Darstellungsweise. In der Folge wird dieser Typus dauernd beibehalten Er gestaltet sich unter der Herrschaft des Roccoco zu kleinen baumbewachsenen Felspartien, oder zu Gartenarchitecturen mit grossen naturalistischen Tulpen und Rosen, oder zu Stillleben, in denen das alte Blumenvasen-Motiv neue Verwendung findet. Auch der Geschmack für Chinoiserien, welcher die Gewebemuster des 18. Jahrhunderts vielfach beeinflusst, bedient sich dieses Typus, um seine figürlichen Genrebildchen anzubringen. Der Stil Ludwig XVI. zieht es vor, die landschaftlichen und figürlichen Darstellungen, welche er in seinen Gewebemustern liebt, gleich völlig bildartig in Rähmchen und Blumenkränze einzuschliessen.

Kleingemusterter Sammet Louis XV. 1/4 nat. Grösse. Grund fleischroth, Blumen grün mit weissen Mitten und schwarzen Umrissen; die Pfauenfedern weiss mit grünem, schwarz umrandetem Auge; die anderen Federn schwarz; Einzelheiten tiefliegend, atlasartig.

Sehr bezeichnend für die Gewebemuster des Roccoco-Stiles ist die Fülle der naturalistischen Blumenmotive. Alle Typen der älteren Webemuster kleiden sich jetzt in dies neue Gewand Bald sind es die gestutzten Aeste, bald die symmetrischen Sträusse, bald die in Schlangenlinien aufwärts wachsenden Zweige, welche sich mit Rosen, Tulpen, Päonien, Anemonen und anderen gefüllten Blüthen bedecken. Oft genügt die natürliche Ueppigkeit dieser Blumen nicht mehr, und an ihre Stelle treten neue „Phantasieblumen", deren willkürliche Bildungen jeden Zusammenhang mit der Natur verleugnen, oder nicht minder phantastische Früchte, unter denen der mittelalterliche, halb aufgebrochene Granatapfel noch bisweilen anklingt. Alles in voller Rundung dargestellt. Der Typus des abgerissenen Zweiges wird öfters durch den neuaufkommenden eines mit den Wurzeln ausgerissenen kurzen Bäumchens ersetzt. Von neuen Typen treten noch hinzu derjenige des freibewegten Blumengerankes, welchen das Roccoco und mehr noch der folgende Stil mit vieler Anmuth zu gestalten wusste, und ein Typus, welcher auf dem mit natürlichen Blumen benähten und besteckten Kleide beruht und meist zugleich das Motiv des Besatzes mit Spitzen, Rüschen und Bändern verwendet.

Gleichzeitig mit dieser vielfarbig naturalistischen Pracht der Seidenstoffe für Frauenkleider, Vorhänge und Tapeten erlebt der kleingemusterte Sammet eine zweite Blüthezeit, diesesmal nicht für die Gewänder beider Geschlechter, sondern ausschliesslich für die Männertracht, und vorzugsweise für die damals in Aufnahme gekommene Weste. Steht der kleingemusterte Sammet des Roccoco an klarer Zeichnung hinter demjenigen der altspanischen Tracht zurück, so übertrifft er diesen durch die wundersamsten Harmonien zart abgetönter Farben. Seine Muster verhalten sich zu den Dessins der grossgemusterten Seidengewebe dieses Stiles ähnlich wie die Muster der kleinen Sammete vom Ende des 16. Jahrhunderts zu den grossen Flachmustern der Spätrenaissance.

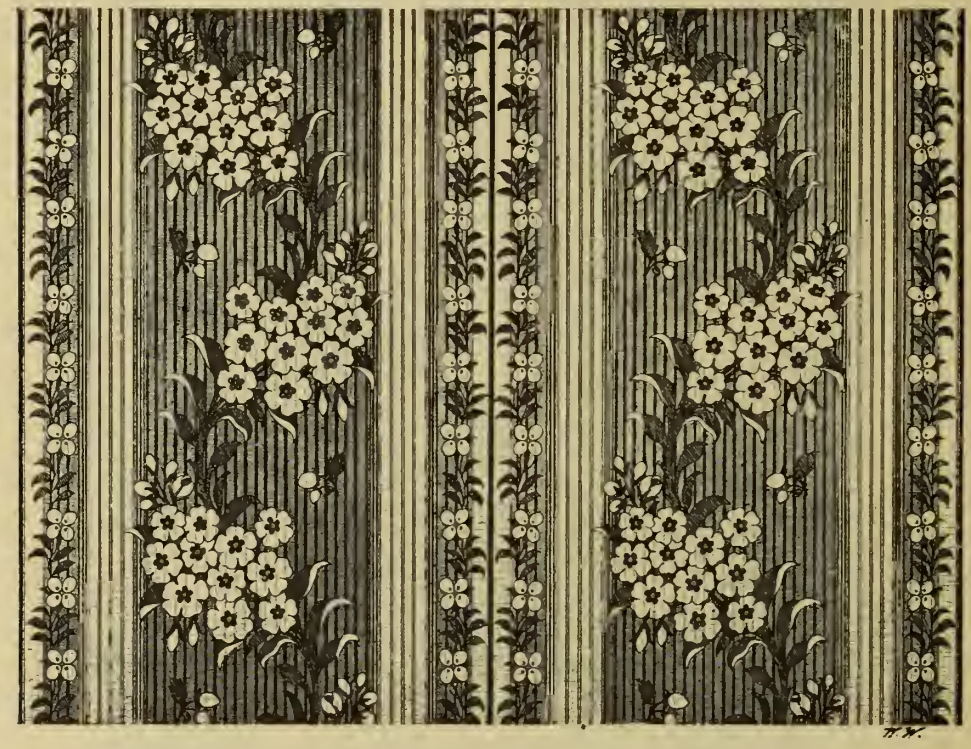
Mit dem Stile Ludwig XVI. wird der Blumennaturalismus, auch wenn er von der plastischen Darstellung nicht lässt, bescheidener, wenigstens, Erstes Zimmer der Textil-Sammlung.

Seidengewebe des Roccocostiles, französisch, Mitte des 18. Jahrhunderts. 1/4 nat. Grösse. Der Grund weiss; die Bänder golden und silbern; die Mohnblumen roth, violett und gelb mit grünen Blättern und Stengeln; die Rittersporнblüthen blau-violett an grünen Stengeln.

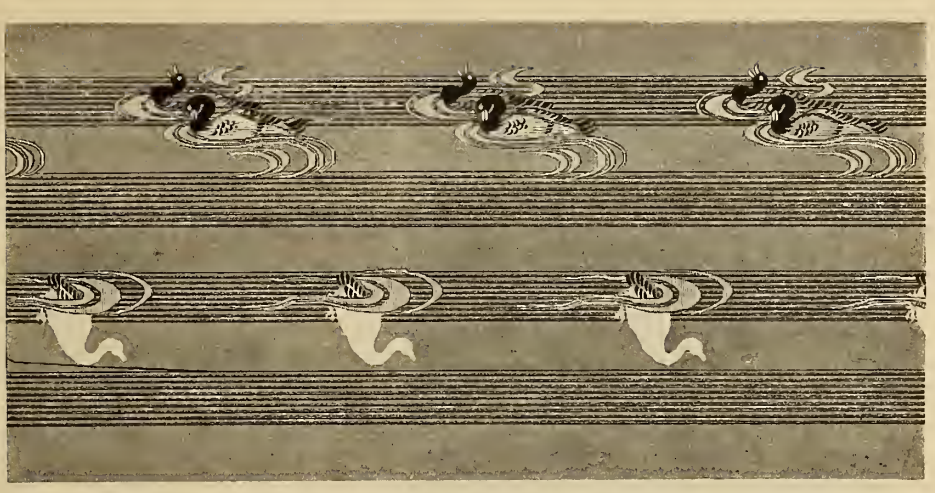
was die Grösse der Muster betrifft. Von neuen Motiven treten die Requisiten des Liebesgottes und idyllischen Hirtenlebens, Köcher und Bogen, schnäbelnde Tauben, Vogelnester, Laute und Pansflöte, bekränzter Hirtenstab, Sense und Rechen, neben den Streublümchen mehr in den Vordergrund, oft durch Bänder und Blumengewinde zu Trophäen verknüpft. Die

senkrecht durchgehende Streifung des Grundes für diese und andere Muster, oft in wechselnden Farben, macht sich als ein auffallender Zug in den Geweben von Ende des 18. Jahrhunderts bemerkbar. In den grossgemusterten Seidentapeten dieser Zeit erscheinen oft bildmässige Motive, von Rahmen eingeschlossen.

Dass der Sieg der antiken Formen in der Baukunst die Blumen auch aus den Geweben vertrieb, versteht sich, ebenso wie ihr Ersatz durch die Palmette, die Rosette und die Akanthusranke, die drei Hauptrequisiten des Empire-Ornaments.



Französisches Seidengewebe des Louis XVI. Stiles, ca. 1775. 1/4 nat. Grösse. Der Grund kirschroth mit olivgrünen Linien; die Streifen weiss mit blauen Linien; die Blumen weiss und blau.



Japanisches Seidengewebe für eine Brieftasche, ca. 1800, $^1/_2$ nat. Gr.
Der Grund hellbraun, die Enten schwarz und silbern, die tauchenden Enten durch das Wasser gesehen weiss, die Wellenlinien hellgrau.

Japanische Gewebe.

Erstes Zimmer der Textil-Sammlung.

Angeregt durch die Seidendamaste und Goldbrocate Alt-Chinas hat sich die Seidenwebekunst der Japaner schon früh entwickelt und ist, japanischer Ueberlieferung nach, bereits im 13. Jahrhundert zu hoher Vollendung gediehen. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts beherrschte sie alle Hülfsmittel, mit welchen sie während der damals beginnenden Blüthe der technischen Künste bis in unser Jahrhundert jene unübersehbare Fülle gemusterter Gewebe schuf, die uns schon in den Trachtenbildern der japanischen Farbendruckbücher, deren das Museum eine gute Anzahl besitzt, mit Bewunderung erfüllen.

Unter den von chinesischer Ueberlieferung beeinflussten Webemustern finden sich frei geschwungene, grossblumige Rankenmuster, deren natürliche Urformen kaum noch erkennbar sind; „Shippo"-Muster, welche auf einem Netzwerk sich schneidender Kreise, und „Shokko"-Muster, welche auf einem Netzwerk gerader Linien beruhen, deren Kreuzungen mit grossen Rosetten besetzt, und deren vier-, sechs- oder achteckige Felder mit damascirtem Grundmuster oder stilisirten Blumenranken gefüllt sind. Muster der letzteren Art kommen besonders oft in den Seidengeweben für die breiten Gürtel der Frauen vor.

In den älteren Geweben rein japanischen Ursprungs herrscht gleichfalls die strenge Stilisirung vor. Rosettenartig stilisirte Blumen- und Blatt-Motive, oft zugleich wappenartig bedeutsame Familienabzeichen, erscheinen in gleichen Abständen über die Fläche ausgestreut, oder letztere ist durch gekreuzte Schrägstreifen in Rauten zerlegt, welche mit rautenförmigen Pflanzen-Motiven gefüllt sind. Auch erscheint die Fläche durch schmale, senkrechte, abwechselnd nach rechts und links ausgebogene Streifen in schlanke, spindelförmige Felder getheilt, welche mit stilisirten Blumen, Wellen oder Wolken gefüllt sind.

Blumenrunde in Wellen. Muster eines Goldbrocates des 17.—18. Jahrhunderts. Der Grund der Wellenschuppen braunviolett mit blauschwarzen, violetten, rothen, grünen, blauen, gelben, weissen Bogenlinien. Die Rundfelder mit willkürlich buntfarbigen, rundgelegten Zweigen (Ahorn, Iris, Sakura, bunt besehneiter Bambus) auf goldenem, weissem oder lichtbraunem Grunde. Breite der Bahn 39 cm.

Vollends verschieden von den Typen der abendländischen Webemuster sind die bald streng stilisirten, bald freier naturalistisch gezeichneten Muster, in welchen die Japaner zahllose Motive der Natur, der Pflanzen- und Thierwelt, vorzugsweise solche, welchen alte Dicht- oder Malerkunst höhere Weihe verliehen hat, verarbeitet haben.

In der coloristischen Behandlung dieser höchst mannichfachen und phantasievollen Muster fällt ein den abendländischen Geweben fremder Grundzug auf. So oft auch der Rapport, d. h. die Einheit der Zeichnung eines Musters, auf derselben Fläche wiederkehrt, wiederholen sich doch nicht dieselben Farbenzusammenstellungen. Auf immer neue Weise verbindet der Weber, geleitet vom feinsten, angebornen Farbensinn, die einzelnen Farbtöne, welche ihm auf seinen Spulen zur Hand sind. So entkleidet er sogar die Erzeugnisse der Webekunst der ihnen durch ihre mechanische Entstehung bei uns anhaftenden Einförmigkeit der farbigen Erscheinung. Dieses Verleugnen des Farbenrapportes, die Atlas-Wirkung der in mehr oder minder grossen Flächen auf der Schauseite des Gewebes flottliegenden, ungezwirnten Seidenfäden und der sanftglänzende, weiche Papiergoldfaden sind drei Eigenthümlichkeiten, welche die japanischen Brocate von den europäischen unterscheiden.

Der Japaner begnügt sich jedoch nicht mit diesen reichen Hülfsquellen der Ausschmückung seiner Gewebe. Hinzutreten eigenthümliche Färbeverfahren, bei welchen die Seide, durch den Auftrag schützender Massen stellenweise gedeckt, und künstlerische Vorzeichnungen durch geschickt aufgelegte Leimfäden, welche beim

Erstes Zimmer der Textil-Sammlung.

Färben und Auspinseln ähnlich wirken wie die Metallbändchen beim Zellenemail, nachgezogen werden und nach dem Auswaschen des Leimes als weisse Zeichnung stehen bleiben; hinzutreten endlich alle Hülfsmittel des Malers und Stickers, damit auf den breitfaltigen Seidengewändern der Frauen und Schauspieler jene erstaunliche Bilderpracht erblühe, welche uns in den Farbendrucken der Bilderbücher vom Ende des vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts überliefert ist.

Bachdurchflossene Landschaften mit nächtlich schwärmenden Leuchtkäfern, blühende, vom Winde entblätterte Päoniengebüsche, irisbewachsene Sümpfe mit gaukelnden Libellen, Gartenhecken, von grossblumigen Kürbisranken überwuchert, Mövenschwärme über brandenden Meereswogen, gegen Wasserstürze anschwimmende Karpfen, Schneegestöber, Schwalben unter Regenschauern, Kranichflüge über Fichtenwäldern im Sonnenuntergang, ziehende Wildgänse in Mondscheinnächten des Herbstes — unübersehbar ist die Fülle der Gesichte, welche der japanische Künstler auf seidenen Gewändern entrollt.

Für die Herstellung kleiner Teppiche — meist für „Geschenkdeckchen", Fukusa, welche zu mehrerer Auszeichnung des Empfängers über die Gabe gedeckt wurden, aber mit dem Ueberbringer zum Absender zurückkehrten, fand und findet auch ein Verfahren statt, ähnlich demjenigen, dessen sich die europäische Basselisse-Weberei bediente. Hierbei liegt das auf Papier vorgezeichnete Muster unter der wagrecht ausgespannten Kette. Der Arbeiter, welcher die Zeichnung durch die Zwischenräume der Kette erblickt, führt die Flächen jeder einzelnen Farbe stückweise aus, indem er die entsprechenden Kettenfäden hebt und den auf eine kleine Spule gewickelten

Glycinen-Muster in Gold-Brocat, von einem Gewande des 17.—18. Jahrhunderts. Die Farbe des geköperten Grundes geht von dem Dunkelbraun der Mitte nach oben in Roth, nach unten in Weiss über. Das Bambusgitterwerk golden; die Blätter grün mit Goldrändern; die Blüthentrauben in den mannichfachsten Farben. Breite der Bahn 32 cm.

Schussfaden mit der Hand einführt. Die so hergestellten japanischen Tapisserien unterscheiden sich aber von ihren europäischen Verwandten, den Gobelins u. dergl., dadurch, dass sie mehr den Flächencharakter bewahren, während unsere Haute- und Basselisse-Webereien seit dem Jahrhundert der Renaissance mehr und mehr der Wirkung wirklicher Gemälde zustreben.

Wappenmuster von einer Geschenkdecke, der Grund weiss, die Ranken golden, die Blätter und die aus drei Blättern des Ginko-Baumes gebildeten Wappen in wechselnden Farben mit goldener Einfassung. 1/4 nat. Grösse.

Bettbehang, weisse Litzenstiekerei auf Leinen in frei geschwungener Zeichnung. Deutsch, ca. 1700. Breite von einer Vasenmitte zur anderen 90 cm.

Die Stickereien im Allgemeinen.

Erstes und zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

Die Stickereien der Sammlung sind zum grösseren Theil, wie die Gewebe, in mit grauem Leinen oder dunkelgrünem Callico bespannten Holzrahmen verschiedenen Formates befestigt. Sie werden in der Regel in verschlossenen Schränken bewahrt und nur vorübergehend in verschiedener Gruppirung zur Schau gestellt, übrigens zu Studienzwecken gern zu jeder Zeit gezeigt. Zum kleineren Theile sind sie unter Glas eingerahmt und an den Wänden der beiden, den textilen Sammlungen gewidmeten Säle dauernd ausgestellt. Diese Stickereien sind theils nach ethnographischen, theils nach technisch-stilistischen Gesichtspunkten gruppirt. Im ersten Saale die Stickereien des Orients: China und Japan, Persien, die Türkei und die anderen Länder des Islam. Im zweiten Saale in der ersten Koje deutsche Stickereien vorwiegend norddeutscher Herkunft, darunter viele Bauernstiekereien der Hamburger Gegend. In der zweiten Koje: links vorwiegend französische Seidenplattstich-Stickereien für Männer- und Frauen-Costüme des 18. Jahrhunderts, rechts italienische, spanische, deutsche Plattstich-, Gold- und Applicationsstickereien des 16. bis 18. Jahrhunderts. In der dritten Koje Stickereien in Kreuzstich und verwandten Stichweisen, aus Italien, Spanien, von den griechischen Inseln. An den Seitenwänden des Saales und auf den Tischen unter den Fenstern einige italienische

Weisstickereien und Filet-Arbeiten des 16. Jahrhunderts; italienische Posamenterie-Arbeiten; Weisstickereien der Bauern in den hamburgischen Vierlanden und aus Hamburg selbst; russische Bauernstickereien. An den Fensterwänden Stickereien aus den unteren Donauländern, Bauernwebereien aus den Vierlanden und dem Altenlande an der unteren Elbe.

Eine Ordnung ausschliesslich nach ethnographischen Gesichtspunkten würde, abgesehen von der oft sehr schwierigen Bestimmung des Ursprungslandes, häufig zu einer Mischung ganz ungleichartiger Stickereien geführt haben, da oft in einer und derselben Bevölkerung, sei es in verschiedenen Schichten derselben, sei es für verschiedene Gebrauchszwecke, die mannichfachsten, in der Formensprache von einander abweichenden Techniken gleichzeitig gepflegt wurden und werden. Ebenso würde eine Ordnung ausschliesslich nach technischen Gesichtspunkten Stickereien zusammengeführt haben, deren kunstgewerbliche Motive nicht das Mindeste mit einander gemein haben, ganz abgesehen davon, dass sich im Leben die technischen Verfahren der Stickerei mit ihrer unendlichen Mannichfaltigkeit nicht der theoretischen Klassificirung unterordnen.

Nur zwei grosse Gruppen der technisch-stilistischen Verfahren bewahren im Allgemeinen unter den verschiedensten ethnographischen Verhältnissen ihren Grundcharakter Ihrer werde daher hier mit einigen einleitenden Worten gedacht, bevor wir die Sammlung im Einzelnen betrachten.

Diese beiden Gruppen sind diejenigen des Plattstiches einerseits, des Kreuzstiches andererseits.

Der Plattstich bedarf zu seiner Ausführung nicht immer eines gewebten Stoffes; auch das Leder und jede natürliche geschmeidige Fläche mag zu seiner Ausführung dienen. Die Stichweisen, welche ihrem stilistischen Inbegriff nach unter den Gesichtspunkt des Plattstiches fallen, können höchst mannichfache sein; gleichviel aber, um welche der hundertfachen technischen Verfahren es sich handelt, vom einfachen Stilstich bis zur Nadelmalerei, von dem Aufnähen ausgeschnittener Stoffstücke bis zum Uebersticken modellirter Flachreliefs mit Goldfäden ist allen Erzeugnissen dieser technischen Gruppe gemeinsam die Unabhängigkeit vom Grundstoffe, auf welchem die Stickerei ausgeführt wird. Die Zierformen der Stickereien dieser Gruppe vermögen den Vorbildern der Natur oder den freien Vorzeichnungen zu folgen, welche der Stift oder Pinsel des Künstlers ihnen darbieten. Sie werden in ihren höchsten Leistungen den Zusammenhang mit den Werken der Malerkunst nicht verleugnen, da der Sticker jeglichen Umrissen zu folgen und jegliche Farben aus farbigen Fäden auf seiner Stickfläche zu mischen vermag.

Anders der Kreuzstich und die ihm stilistisch nahe verwandten Stichweisen des Holbeinstiches, des Flechtenstiches oder griechischen Kreuzstiches, des griechischen Doppelstiches, des durchbrochenen italienischen Doppel- oder Durchbruchstiches, des Ausfüllens von Filet-Netzgrund. Bei allen diesen Stichweisen handelt es sich keineswegs immer um das Ausfüllen kleiner Quadrate; der Holbeinstich ist z. B. nur ein eckiger Linienstich. Immer aber stehen die mittelst dieser Stichweise geschaffenen Zierformen unter dem bestimmenden Einfluss der sich in rechten Winkeln kreuzenden Ketten- und Einschussfäden des Grundgewebes, auf welchem die Stickerei ausgeführt ist. Dieser Einfluss führt bei den Linienstichen zunächst zu durchweg rechteckig gebrochenen Linien-Ornamenten, bei den

die Fläche deckenden Stichen zu Farbenflächen von rechteckigen Umrissen. Bei weiter entwickelten Mustern werden die den rechten Winkel halbirenden Schräglinien vorherrschen, weil sie sich durch das Vor- oder Einrücken jeder folgenden Stichreihe um die Breite eines Grundquadrates des Fadennetzes wie von selbst ergeben. Durch das Rücken der Stichreihen um je zwei oder mehrere Grundquadrate lassen sich freilich auch Linien von anderer Schräge auf dem Gewebenetz ausführen; sie werden aber, je mehr sie sich von der Diagonale entfernen, desto unklarer und zerrissener erscheinen; daher auch in den schönsten Mustern dieser Stichweisen zwischen den senk- und wagerechten die diagonalen Linien durchaus vorherrschen, ja diesen Mustern recht eigentlich ihren Charakter aufprägen.

Erstes und zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

Dass auch der Plattstich sich diesem Stil der Kreuzstichmuster fügen kann, versteht sich ebenso, wie dass der Kreuzstich durch Verkleinerung seiner Stiche zu Punkten (petit point) seinen Stilcharakter einzubüssen und in den Dienst der Wiedergabe ganz freier Formen zu treten vermag.

Im Allgemeinen aber ergiebt sich aus dem Gesagten, wie aus zahlreichen Beispielen der Sammlung, dass der Grundzug der Kreuzstickereien und der ihnen stilistisch verwandten Verfahren ein auf conventionellen Zierformen beruhender, ornamentaler ist, die Plattstickereien aber vom rein ornamentalen Gebiete der Ausführung frei erfundener Darstellungen zustreben, welche ihre höchsten Ziele nicht in trockener Nachahmung von Werken des Pinsels, wohl aber im Wetteifer mit Malereien finden.

Dieser stilistische Charakter der beiden grossen Arbeitsgebiete der Stickerkunst spricht sich auch in den Farben aus. Dem conventionellen Grundzug der Kreuzstichstickereien entspricht ihre in der Regel einfarbige, selten nur mehrfarbige, niemals eigentlich malerische Farbengebung, wogegen den Plattstichstickereien in dieser Richtung keine Grenzen als die des guten Geschmackes gezogen sind.

Diesen einleitenden Betrachtungen lassen wir die Schilderung einiger Gruppen folgen, für deren eingehendere Betrachtung unsere Sammlung hinreichenden Anschauungsstoff darbietet.

Gestickte Borte, Muster in Flechtenstich aus grüner Seide auf Leinen; in dem eckigen Ornament stilisirte Akeleiblüthen, 1/3 nat. Grösse. Sicilien, 16.—17. Jahrhundert.

Dreieckiges Tempeldeckchen mit Seiden- und Goldstickerei.
Der Grund lichtblau, die Wolken dunkelblau mit goldenem Saum oder golden mit blau-weissem Saum; die nackten Theile des musicirenden Engels blass fleischfarben, Haar schwarz; Gewänder roth, grün mit Gold. Breite 39 cm.

Japanische Stickereien.

Erstes Zimmer der Textil-Sammlung.

Die Japaner haben von jeher in ihren Stickereien die ungezwungene Linienführung und malerisch freie Farbengebung des Plattstickens den beschränkteren Darstellungsmitteln derjenigen Stichweisen vorgezogen, bei welchen das Fadennetz des Grundgewebes formbestimmend mitwirkt. Nadelmalereien zum Zwecke täuschender Nachahmung sind jedoch, wenn sie vorkommen, meistens Erzeugnisse der neuesten Zeit; in den älteren Stickereien, welche auf Seidengeweben von den zartesten und schönsten Farbtönen ausgeführt wurden, ist das Streben des Stickers weniger auf die Wiedergabe der natürlichen Farbentöne der Dinge, als auf die Schaffung anmuthender, zum Grunde wohlgestimmter Farben-Accorde gerichtet.

Vorwiegend wird eine Stichweise beliebt, bei welcher die einzelnen Farbenflächen des Bildes durch lange, sich dicht berührende Stiche gebildet werden, welche jeden vom Pinsel des Malers vorgezeichneten Umriss innezuhalten gestatten, ohne dass letzterer selbst gestickt zu werden brauchte. Die Flockseide mit ihren langen, feinen, glatten Fasern erzeugt den Atlasglanz, welcher, wenn die Fadenrichtung benachbarter Flächen einer Farbe eine verschiedene ist, schon durch die abweichende Brechung des Lichtes mannichfache und zarte Abtönungen bewirkt. Gedrehte Seide wird in den verschiedensten Stärken benutzt, um die Farbflächen in verschiedener Riefelung und Strichelung erscheinen zu lassen. Der Goldfaden aus einseitig vergoldetem, um einen Seiden- oder Hanffaden gewickeltem, feinem festem Papier wird, da er sich nicht in den Grundstoff einnähen lässt, demselben aufgelegt und durch feine Querstiche von ungedrehter Seide befestigt. Durch spiralisches Legen des Goldfadens werden wundervolle Glanzwirkungen erzielt. Federstiche, Knötchenstiche und andere Stiche deren der japanische Sticker jeden Augenblick neue Arten erfindet, dienen dazu, die Glätte, die Rauhheit oder andere Beschaffenheiten der dar-

gestellten Gegenständen auf das wirksamste wiederzugeben. Durch nur theilweises Decken des Grundgewebes mit parallelen Fäden wird seine Farbe in den zartesten Abstufungen und Mischungen der Farbenwirkung der Stickerei dienstbar gemacht.

Stickereien dienen in Japan zu reicherem Schmuck der schon vom Weber oder Färber gemusterten seidenen Gewänder der Frauen und ihrer breiten, „Obi“ genannten Gürtel. Am glänzendsten entfalten sie sich auf den „Fukusa“ genannten viereckigen Geschenk-Deckchen. Solche wurden nach altem Brauch über jedes Geschenk gedeckt, welches Leute von feinen Sitten gleich oder höher Gestellten übersandten, kehrten aber in der Regel mit dem Boten an den Absender zurück, welcher durch die Wahl einer kunstvoll und bedeutsam geschmückten Hülle seiner Gabe dem Empfänger nur eine Auszeichnung mehr erweisen wollte. Auch in den dreieckigen Behängen, welche man am Fusse von Götterbildern oder vor kleinen Altären aufzuhängen pflegte, sind schöne Beispiele kunstvoller Stickerei

Erstes Zimmer der Textil-Sammlung.

Japanische Stickerei eines Wandschirmes in vielfarbiger Seide und Gold auf schwarzem Sammet. Beschreibung s. S. 46.

erhalten. Bisweilen wurden Stickereien auch bildmässig in die gelackten Holzrahmen niedriger Setzschirme gespannt. In neuerer Zeit, wo diese urjapanischen Verwendungsweisen von Werken der Stickerkunst der Anbequemung an europäische Lebensweise weichen, wurden die schönsten Stickereien als Füllbilder des leichten Rahmenwerkes der zwei- drei- und viertheiligen Klappwände geschaffen, welche, nur mit Malereien geschmückt, dem japanischen Hausrath von jeher eigenthümlich waren und in neuerer Zeit bisweilen in guter, häufiger in roher Ausführung für den abendländischen Markt ganz fabrikmässig hergestellt werden.

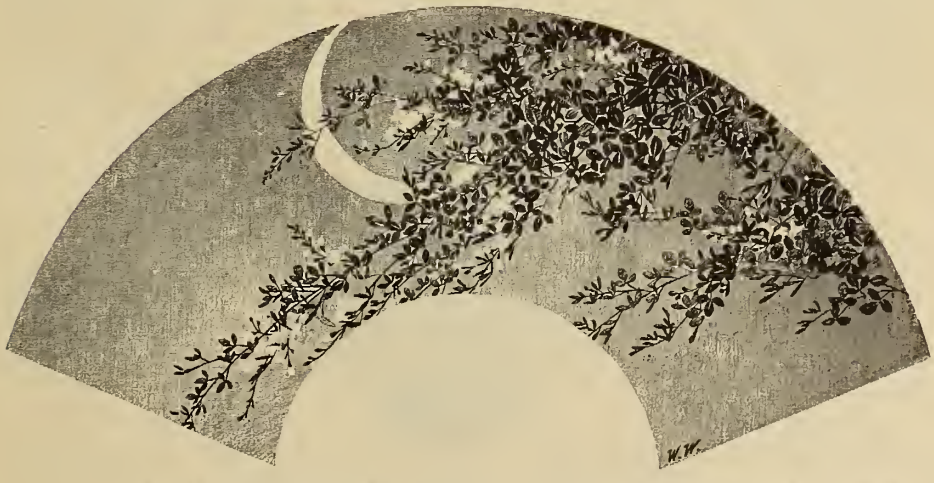
Die Sammlung besitzt einen der schönsten Wandschirme neuerer Arbeit, in dessen Stickereien und Malereien auf genadeltem Sammet das Höchste geleistet ist, was die Stickerkunst Japans zu leisten vermag. Auf der Schauseite jeder seiner vier in schwarzgelackte Rahmen mit vergoldeten Beschlägen gefassten Blätter zeigt dieser Schirm ein auf schwarzem Atlas in farbigen Seiden und Gold gesticktes Bild aus dem Leben der Vögel. Jedes dieser Bilder entspricht einer der vier Jahreszeiten, welche auch in Japan das Jahr gliedern; jedoch ist die Auffassung nicht die strenge der alten durch überlieferte Motive gebundenen Kunst, sondern eine freiere, gemäss der neuzeitigen Richtung der japanischen Maler.

Den Frühling vertritt ein in dem herrlichsten Farbenschimmer prangendes Pfauenpaar — (abgebildet auf Seite 45). Der metallische Atlasglanz des Gefieders am Hals und auf den Flügeln besteht den Vergleich mit der Pracht des lebenden Vogels in seinem Hochzeitskleide, und die auf verschlungenen Gold- und Seidenfäden gestickten weisskieligen Federn des lang herabhängenden Schweifes täuschen das Auge, als ob sie greifbar wirkliche Federn wären. Auf dem zweiten, dem Sommer entsprechenden Bilde erblicken wir auf den über einem Bache hängenden Aesten einer Trauerweide drei Silberreiher, deren leicht in's Grünliche spielendes weisses Gefieder durch die verschiedene Lage der glänzenden Seidenfäden sich auf das schönste modellirt. Rauchschwalben fliegen unter den schwanken Zweigen oder baden in dem schilfumwachsenen Gewässer. Das in verschiedenen grünen Tönen gestickte Schilf mit der von einem herrschenden Winde bedingten einseitigen Richtung seiner Blätter zeugt von feinster Naturbeobachtung. Das dritte Bild führt uns vor die Farbenpracht des japanischen Herbstes. Malvenbüsche mit grossen rosenrothen Blüthen, das zartbegrannte Susuki-Gras, die grosse lichtblaue, Kikiyo genannte Glockenblume, kleinblüthige Astern und eine Meldenstaude mit einem in den seltsamsten Uebergängen von Braunviolett bis zu brennendem Gelbroth prangendem Blattschopf füllen den Hintergrund. Vorn hat ein buntbefiederter Hahn eine Heuschrecke von der Gattung der Gottesanbeterinnen durch einen Schnabelhieb gelähmt. Vorgestreckten Halses nähert sich gierig die Henne und befangen trippeln die flaumigen Küchlein dem sich noch rührenden Insecte zu. Auf der vierten Tafel erscheint uns ein japanisches Winterbild mit seinem grossflockigen Schneefall und den Schneepolstern auf den Nadelbüscheln einer alten Kiefer. Auf einem knorrigen Aste sitzt ein grosser Raubvogel, einen Sperling umkrallend, dessen Genossen schreiend entfliegen. Die grossen Flocken verrathen im Herunterschweben noch die kristallinische Form ihrer Entstehung. So wundervoll die Durchführung dieser Nadelmalerei, würde man ihren Werth doch verkennen, wenn man sie einfach einem Werke des Pinsels zur Seite

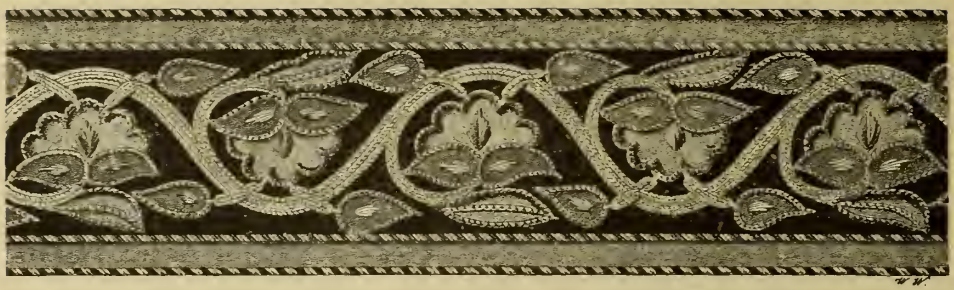
stellen wollte. Der japanische Sticker versteht die technischen Ausdrucksmittel, welche er vor dem Maler voraus hat, den je nach dem Ein- und Ausfallswinkel des Lichtes wechselnden Glanz der Seide und das flache Relief zu einer Wirkung zu vereinigen, welche seinen Werken einen nur ihnen eigenen Stil verleiht.

Die Rückseiten der vier Blätter des Schirmes sind mit kleingemustertem Seidengewebe überzogen, in welches je vier fächerförmige Zierstücke aus Sammetgewebe eingefügt sind. Theils zeigen dieselben Grundmuster in gelocktem und aufgeschnittenem Sammet mit eingebetteten durch den Flor schimmernden Goldfäden, theils bildähnliche Darstellungen in einer Japan eigenthümlichen Technik der Sammetmalerei. Die Fächer mit dem Zaunkönig auf einem beschneiten Strohdach über blühenden Päonien, mit den Sperlingen im reifen Reisfelde, mit den Hagibüschen vor der Mondsichel und alle ähnlichen Bilder sind hergestellt, indem man die beim Weben des Sammets zur Bildung des Flors eingeschobenen langen Kupfernadeln zunächst im Gewebe beliess, auf die hiedurch gebotene feste Fläche mit dem Pinsel malte, dann die Nadeln auszog und an den bemalten Stellen den Flor aufschnitt. Ein unfertiges Gewebe der Sammlung mit noch darin befindlichen Kupfernadeln veranschaulicht dieses Verfahren, welches auch noch durch zwei grössere schöne Beispiele, das eine mit Schwalben unter blühenden Glycinenranken auf einem leichten Bambusgerüst, das andere mit Reihern im Lotossumpf, vertreten ist.

Ein zweiter kleiner Setzschirm zeigt auf seinen vier Wänden eine den Japanern gleichfalls eigenthümliche Verbindung von Stickerei und Malerei. Eine Weihe auf einer Kiefer, Silberreiher unter einer Trauerweide, ein Pfauenpaar auf einem rosenbewachsenen Felsen und ein Baum mit einer Schlciereule und einer Krähe sind in breiten, sicheren Pinselstrichen auf hellgrauen oder grünlichen Seidenrips gemalt, vorwiegend mit schwarzer Tusche, dazu nur mit wenigen belebenden Farben. Einzelheiten, welche besonders auffallen sollen, z. B. die gelbe Pupille der Raubvögel, die goldenen Augen der Pfauenfedern, die rothen Rosen, sind mit Seide oder Goldfäden in die Malerei gestickt.



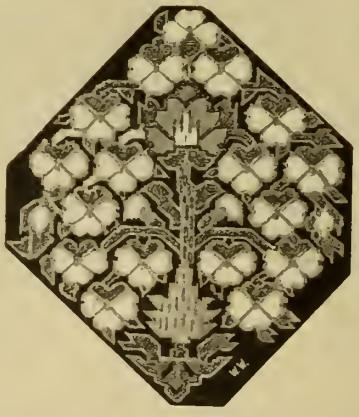
Blühender Hagibusch und Mondsichel, Fächerbild auf der Rückseite eines Wandschirmes, ausgeführt in gemaltem, genadeltem Sammet.



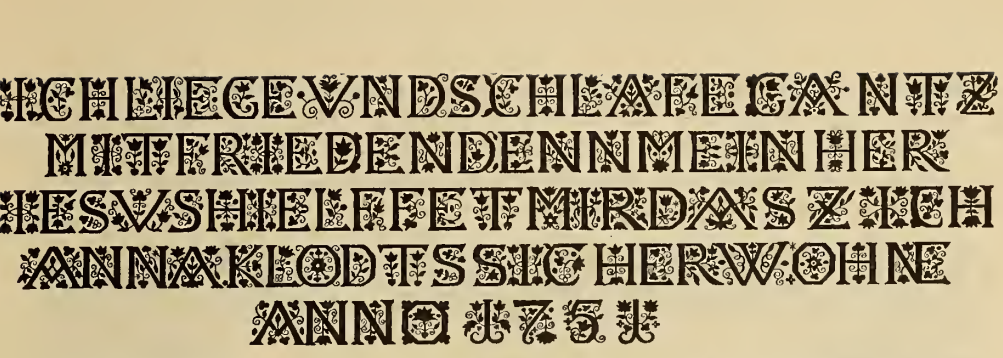
Kaukasische Tuchmosaik-Stickerei. Der Grund schwarz, die Blätter grün, die Blumen gelb und roth, die Stengel in weissem Kettenstich.

Stickereien der Länder des Islam.

Ergiebige Fundgruben für Stickereien sind Persien und die der türkischen Herrschaft unterworfenen Länder um das östliche Becken des Mittelmeeres. Bei der Unsicherheit der Angaben über die Herkunft dieser Stickereien ist es schwierig, sie nach den Völkerschaften zu gruppiren. Ebensowenig vermögen wir die Zeit ihrer Entstehung mit Sicherheit anzugeben. Seit Jahrhunderten haben sich Muster und Stichweisen scheinbar fast unverändert erhalten: beziehungslose Flachornamente, bei nahezu ausnahmlosem Ausschluss von figürlichen Darstellungen herrschen vor. Auch hier lassen sich, wie bei den Stickereien des Abendlandes zwei Gruppen unterscheiden, die eine mit freier Linienführung, die andere mit Ornamenten, welche durch das rechtwinkelige Fadennetz des Grundgewebes gebunden sind, wie aus den Abbildungen dieser Seite erhellt. Die Borde ist in Tuchmosaik und Kettenstich ausgeführt und einer grossen Satteldecke kaukasischer Herkunft entnommen. Das eckig stilisirte Bäumchen ziert, in Schrägstreifen dicht gereiht, mit anderen, ähnlichen Motiven abwechselnd ein persisches Hosenbein — von einer in der Sammlung mehrfach vertretenen Art.



Persische Stickerei von einem Hosenbein.
Der Grund schwarz, die Blätter grün, die Blumen weiss und roth mit gelben Rändern.



Schwarzgestickte Inschrift auf dem Betttuche der Anna Klodts aus der Winsener Marsch vom Jahre 1751. Die Inschrift lautet: „Ich liege und schlafe gantz mit Frieden, denn mein Her Jesus hielffet mir, dasz ich Anna Klodts sicher wohne."

Stickereien und Webereien der Bauern in den Elbmarschen und in Schleswig-Holstein.

Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

Neben den Stickereien, welche unter dem Einfluss des städtischen Kunstgeschmackes entstanden sind, behaupten die volksthümlichen Arbeiten, welche von bäurischen Stickerinnen für die eigene Tracht oder den Schmuck des Hauses angefertigt wurden, ihren Platz. Ist auch hier der Zusammenhang mit den allgemeinen Wandlungen des Stiles oft unverkennbar, so sind diese Bauernstickereien doch vielfach eigenartige, oft durch Jahrhunderte überlieferungsweise festgehaltene Zeugen des nationalen Geschmacks. Ganz besonders sind wir bemüht gewesen, die eigenartigen Bauernstickereien der hamburgischen Gegend so vollständig wie möglich zu sammeln.

Ueberraschend war zunächst die Ausbeute aus der Winsener Marsch am linken Elbufer oberhalb Harburgs. Die Bäuerinnen jener Gegend haben das ganze 18. Jahrhundert hindurch die Plattstichstickerei in Seide auf weissem Leinen und die Gold- und Silberstickerei auf Seide gepflegt und dabei in der Zusammenstellung der Farben ihrer grossblumigen Muster einen so selbständigen und feinen Farbensinn bewiesen, dass manche ihrer Stickereien sich weit über das erheben, was von bäurischen Nadelarbeiten in anderen deutschen Landen vorkommt.

Am häufigsten finden sich Handtücher, deren schmale, durch einen Spitzenzwischensatz verbundene Kanten prächtig bestickt sind mit farbigen Borten und in Reihen gestellten grossen Sträussen von Phantasieblumen, zwischen denen grosse, oft mit Schreibschnörkeln und Blümchen gezierte Initialen und Jahrzahlen vertheilt sind. Bei festlichen Gelegenheiten, Kindtaufen und Hochzeiten, pflegte man diese Handtücher auf beweglichen Holzrollen zur Schau aufzuhängen. Ferner finden sich weisse Tauftücher, ringsum mit farbigen Borden, in deren Mitten und Ecken stilisirte Blumensträusse in die Fläche hineinblühen; mit silbernen oder goldenen Spitzen besäumte dreiseitige Nackentücher aus meist dunkelblauem Seidendamast, über welchen sich vom Zipfel emporblühende, gross-

blumige Ranken in Silber- oder Gold- oder farbiger Seiden-Stickerei verästeln; Kissenbühren, welche den Handtüchern gleich geschmückt sind; Brustlatze und Hemdärmelbesatze mit ähnlichen Blumen. Alles einheitlich geschmückt in Plattsticharbeit, nirgend die strengeren Formen des Kreuzstiches.

Leinenes Tauftuch mit rother, grüner, goldener Seidenstickerei, aus der Winsener Marsch. Erste Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Ein Hauptreiz dieser Arbeiten liegt in der geschmackvollen Zusammenstellung weniger Farben: Schwarz und Blau; dieselben Farben mit gelblichem Weiss; Roth und Blau mit Weiss; Roth mit grünlichem Dunkelblau und Seegrün; Roth mit Olivbraun und Hellgrün; Roth mit Hellgrün und Weiss — alle diese Farben auf weissem Linnen, die weisse Stickseide durch farbige Flächen gegen den Grund abgehoben; einmal an einem Brusttuch von schwarzem Sammet Hellblau, Violett, Weiss und Silber. Die älteren Stickereien, datirt von ca. 1725 bis ca. 1800 zeigen die schönsten Farbenverbindungen; die aus neuerer Zeit stammenden verrathen den Verfall auch durch die Anwendung zahlreicher Farben.

Ein Theil unserer Winsener Marsch-Stickereien ist eingerahmt unter Glas zur Schau gestellt; andere werden unter Verschluss bewahrt. Unter den ausgestellten Stücken sind zu beachten: Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

Tauftuch mit karminrother und seegrüner Stickerei; die Blumen mit Gold gehöht. Undatirt. Initialen J. M. M. H. (Abgebildet S. 50.)

Handtuch mit blau-roth-seegrüner Stickerei; die Blumensträusse wachsen aus ebenso bunten Doppeladlern hervor; in der Borte seejungferartige, in Ranken auswachsende Gebilde. Initialen A N M G (d. h. Anna Margarethe) W O T S.

Handtuch mit roth-grün-weisser Stickerei vom Jahre 1756. Initialen A M (Anna Margarethe) T W.

Betttuch (angeblich Leichentuch) mit einer Inschrift, welche unter der Abbildung am Kopfe dieses Abschnittes wiedergegeben ist. Die lateinischen Majuskeln mit Ranken und Blümchen nach dem Vorbild alter Holzschnitt-Initialen geziert.

Handtuch mit vierfarbiger Stickerei und der Inschrift Anna Dortea Zeins in verzierten, vielfarbigen Fractur-Majuskeln, vom Jahre 1797.

Abgepasst gewebtes Sammetstück für einen Brustlatz
Bergedorfer Arbeit. Anfang des 19. Jahrhunderts.

Die hamburgischen Vierlande auf dem rechten Elbufer gegenüber der Winsener Marsch zeigen gleich ein anderes Bild. Die Plattstichstickereien in farbiger Seide sind hier auf Blumen und Namen an den Schürzenquärdern und auf den Brustlatzen beschränkt. Letztere sind oft, wie auch in anderen Elbmarschen, z. B. dem Altenlande, mit prunkender Gold- und Silber- und farbiger Lahn-Stickerei auf Silber- und Goldbrocat, obendrein am oberen Rande mit breiten Metallspitzen belegt, welche nicht in den Dörfern, sondern in der Stadt Hamburg geklöppelt wurden. In Bergedorf wurden zu gleichem Zweck bis um die Mitte unseres Jahrhunderts auf dem Bandwebestuhl schöne Sammetstücke mit abgepasstem Muster einer flachen Vase mit Phantasieblumen, auf denen Vögel sitzen — ein auch in den eingelegten Möbeln der Vierlande oft wiederkehrendes Motiv — gewebt. Die Sammlung besitzt deren mit schwarzem Muster in aufgeschnittenem Sammet auf amaranthfarbenem Seidengrund; mit hellblauem Muster in nur an den Umrissen aufgeschnittenem Sammet auf schwarzem Seidengrund; mit rothem grüngerändertem Muster in unaufgeschnittenem Sammet auf stahlblauem Seidengrund.

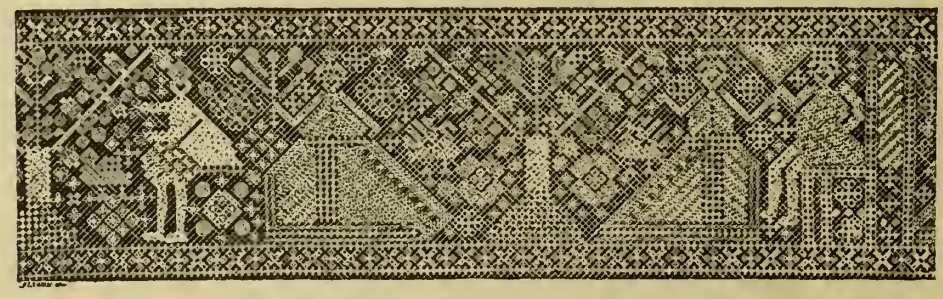
An Stelle der bunt bestickten Festhandtücher, wie sie jenseits der Elbe vorkommen, finden wir hier solche, deren gemusterte Leinendamastfläche durch aus schwarzer oder rother Wolle eingewebte Bortenmuster verziert ist, welche sich mit schmalen Zwischenräumen so oft wiederholen, dass sie bisweilen fast die ganze Fläche des Tuches bedecken und nur einen kleinen Theil desselben zum Gebrauch frei lassen. Ob diese Handtücher, die auch in anderen Elbmarschen vorkommen, nur im Lande selbst gewebt wurden, steht noch nicht fest. In bäurischer Uebung haben sich auch hier viel ältere Motive erhalten.

In der Sammlung befindliche Handtücher dieser Art zeigen u. A. folgende Muster:

1. Beiderseits eines blühenden Baumes aufgerichtete symmetrische Löwen, abwechselnd mit ebensolchen Greifenborden.
2. Gegen einander reitende Ritter in Rüstung mit langem Helmbusch; symmetrische Blumenvasen; Brustbilder des segnenden Heilands: Adam und Eva unter dem Paradiesesbaum; das Lamm mit der Siegesfahne; Christus am Kreuz zwischen zwei Heiligen — jeder Streifen ist mit nur einem Motiv gefüllt, wird aber abwechselnd oft wiederholt.
3. Bäume zwischen symmetrischen Einhornen; zwischen Hirschen; Trauben zwischen grossen Vögeln; Pelikane unter Bogenstellungen — (wie vor.).

Eine zweite Art alterthümlicher Handtücher mit mehrfarbigen Streifen hat sich gleichfalls in den Vierlanden und öfters im Altenlande gefunden. Die Muster sind hier aus farbiger Seide — mit vorwiegendem Roth und Blau — in das schmale Leinen eingewebt. Als Motiv finden sich in der Regel für die breiten Borden Hirsche beiderseits eines Baumes, Vögel beiderseits einer Vase, für die schmalen Zwischenborden Vögel mit Blumen wechselnd. Das Pflanzenmotiv stets in der Mitte zwischen den symmetrisch gezeichneten Thieren; alle Motive in strenger eckiger Stilisirung — wodurch sich diese Art von Webereien auffallend von den vorhin erwähnten, mit freier gezeichneten Wollenmustern unterscheidet.

In dieser Art das Handtuch mit dem Namen der Anke Duschmans zwischen Blumenvasen in Schwarzstickerei.



Zwischensatz einer Bettkissenbühre, weisse Netzstickerei aus den Vierlanden, 18. Jahrhundert.

Zweifellos in den Vierlanden selbst angefertigt sind die breiten Netzstickereien, welche hier die Stelle der anderswo üblichen Spitzenzwischensätze der Kissenbühren vertreten. Auf gebauschtem Federkissen über farbige Unterlage gespannt, bieten diese breiten Streifen mit ihren reichen Durchbrechungen einen schönen Schmuck der bei feierlichen

Gelegenheiten, insbesondere den Hochzeiten, in den vertäfelten Wandbetten hochaufgepackten Prunkbetten. Nur in seltenen, einer älteren Zeit angehörigen Beispielen beeinflusst das feine Fadennetz des geknüpften Filetgrundes die Linien der Muster so, dass diese sich dem Typus der Kreuzstichmuster nähern; in der Regel füllen frei geschwungene grossblumige Ranken, untermischt mit allerlei Thieren und Figuren in symmetrischer Anordnung das schräg genommene Fadennetz. Die Muster sind nicht durch gleichmässiges Ausfüllen der Quadrate gewonnen, sondern in den Flächen wieder kleine zierliche Muster ausgespart und eingestickt, wodurch eine spitzenartige Wirkung erreicht wird. Je älter die Zwischensätze, desto feiner das Netz und die Stickerei. Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

Häufiger vorkommende und in der Sammlung vertretene Muster solcher Zwischensätze sind:

In der Mitte Mann und Frau, ein grosses Herz haltend; über ihnen tragen Engel eine Riesenkrone; beiderseits Ranken mit Truthähnen und Hühnern.

In der Mitte halten zwei auf Stühlen sitzende Frauen ein grosses Herz, welchem blühende, von Vögeln belebte Ranken entwachsen; über der Mittelblume schwebende Engel.

In der Mitte zwei schnäbelnde Tauben, umschlossen von einem Kranze grosser Blumen; rechts und links Ranken mit Hirschen, Hasen und Tauben.

Als Mittelstück ein Wappen; im Schild und als Helmkleinod drei Kornähren, beiderseits Blumenranken.

Schwarzstickerei auf einer leinenen Kissenbühre aus den Vierlanden, ca. 1800.

Die Namen in den mit diesen Zwischensätzen ausgestatteten Kissenbühren und in der zugehörigen Bettwäsche sind stets mit schwarzer Seide in Kreuzstichen eingestickt; erst in neuester Zeit dringt an Stelle letzterer hier der Plattstich ein. Meist ist der Name so angeordnet, dass er jederseits von einer blumengefüllten kleinen Vase begrenzt und in der Mitte durch eine ähnliche Vase getheilt ist. Auf den Bühren der kleinen Kissen ohne Zwischensatz treten an die Stelle der drei Vasen drei grosse, aus dem Viereck construirte Blumenrosetten, welche oben und unten durch schmale laufende Muster verbunden sind. Auf den Bettlaken wachsen die Sträusse der Vasen zu grossen Büschen aus, zwischen denen schmale Bortenmuster die Namen und Jahrzahlen einschliessen. Bei dem aufgemachten Bette wurde die Wäsche so gelegt, dass alle diese Schwarzstickereien auf der einen Langseite des Bettes zugleich sichtbar waren.

Aus den angeführten Ziermotiven, Buchstaben und Zahlen, kleinen und grossen Blumenvasen und Rosetten und schmalen Borten setzen sich die Mustertücher, sog. Namentücher, der Vierländer Bäuerinnen zusammen. Die Sammlung besitzt eine erhebliche Anzahl solcher Tücher von zum

Theile grosser Schönheit und Mannichfaltigkeit. Erstaunlich ist, wie noch lange im 19. Jahrhundert, als die Namentücher der hamburgischen Schulkinder schon seit einem Jahrhundert jeden Charakters und Geschmackes baar waren, die Namentücher der uns so nahen Vierländerinnen beide Vorzüge in hohem Maasse bewahrt haben.

Im Einzelnen kommt als Mittelstück der Blumenvasen und Rosetten unserer Namentücher häufig vor: Der Doppeladler (ein auch an den geschnitzten Möbeln der Vierländer beliebtes Motiv) und das Herz. Häufig sind kleine Vögel zwischen den Blumen angebracht oder Hirsche stehen zu Seiten der Vase. Ueber den einzelnen Buchstaben der Alphabete und des Namens schweben häufig zierliche Krönchen. Alle diese Einzelheiten schön vertreten am Namentuch der Mette Eylers von 1808 und dem der Mette Lütten von 1815.

Schwarzstickerei von einem Vierländer Namentuch, ca. 1800.

Der späteren Verwendung zu den Schwarzstickereien der Bettwäsche entsprechend sind diese Namentücher in der Regel mit schwarzer Seide gestickt; selten sind bei einigen die Mitten der Rosetten oder die Herzen der Vasen in Roth ausgeführt. Noch seltener kommen vielfarbig durchgeführte vor, deren vielfarbige Kreuzstichstickereien sich hier und da an den bunten Schürzen und an Hemden wiederfinden.

Die Sammlung besitzt deren mehrere, darunter ein sehr reiches und schönes in dreifarbiger Ausführung — Roth, Grün und ins Blau spielendes Schiefergrau — vom Jahre 1822—23, dessen geschickte Stickerin sich nur als L K T M bezeichnet; ein ganz buntes, welches von einer Ancke Riecken im Jahre 1789 begonnen, von anderer Hand im Jahre 1824 vollendet ist, und ein drittes mit halbseitig schwarz und rothgestickten Rosetten und Sträussen der Margaretha Wobben vom Jahre 1838.

Schwarzstickerei von einer leinenen Kissenbühre der Vierländerin Barbara Wulffs, ca. 1800.

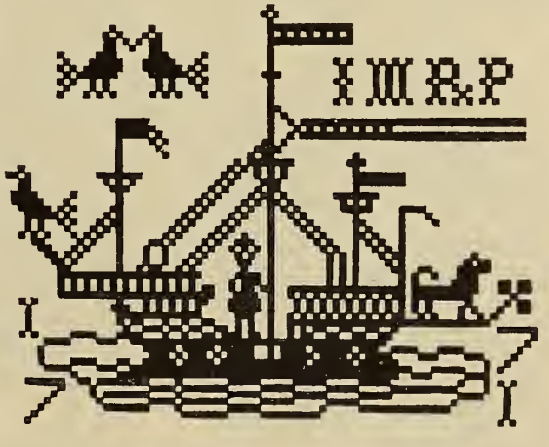
Im Altenlande auf dem linken Elbufer unterhalb Harburgs hat sich bis jetzt nur eine dieser Gegend eigenthümliche Art von Stickereien nachweisen lassen, die gestickten Eckstücke der Taschentücher, deren sich die Bäuerinnen auf dem Kirchgang zum Einschlagen des Gesangbuches und sonst bei feierlichen Anlässen bedienen. Die mit rother Seide in strenger Kreuzstichweise in das Leinen gestickten Zierstücke zeigen neben den Jahreszahlen, den Anfangsbuchstaben oder den vollen

Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

Namen der Eigenthümerinnen die Hauptmotive der bäuerlichen Ornamentik unserer Gegend, die Herzen, die Kronen, die schnäbelnden Tauben, die Engel, — Motive, deren Ursprung wohl auf die in vielen Familien bewahrten Hochzeitsmedaillen des 17. Jahrhunderts zurückzuführen ist. Ferner einige biblische Motive, die auch auf getriebenen Messingschüsseln häufig vorkommenden Kundschafter Josua's mit der Riesentraube, oder das Leiden Christi;

Blumenvasen mit kleinen Vögeln; symmetrische Hirsche oder Pfauen; Schiffe, welche an die auf den Werften an den Ufern der Este und Lühe im Lande selbst erbauten seetüchtigen Ewer erinnern; Frauen am Ziehbrunnen; Hofthore, in denen der Bauer steht — alles landwüchsige Motive. Ausnahmsweise sind diese sehr fein gearbeiteten Stickereien in mehreren Farben — an einem Tuche der J C T V R, d. h. der Jungfer Cathrin von Riepen aus dem Jahre 1812, in Roth, Blau, Grün und Silber ausgeführt; für die Trauer auch in Schwarz.

Frauen am Brunnen,
Stickerei eines Altenländer Taschentuches.

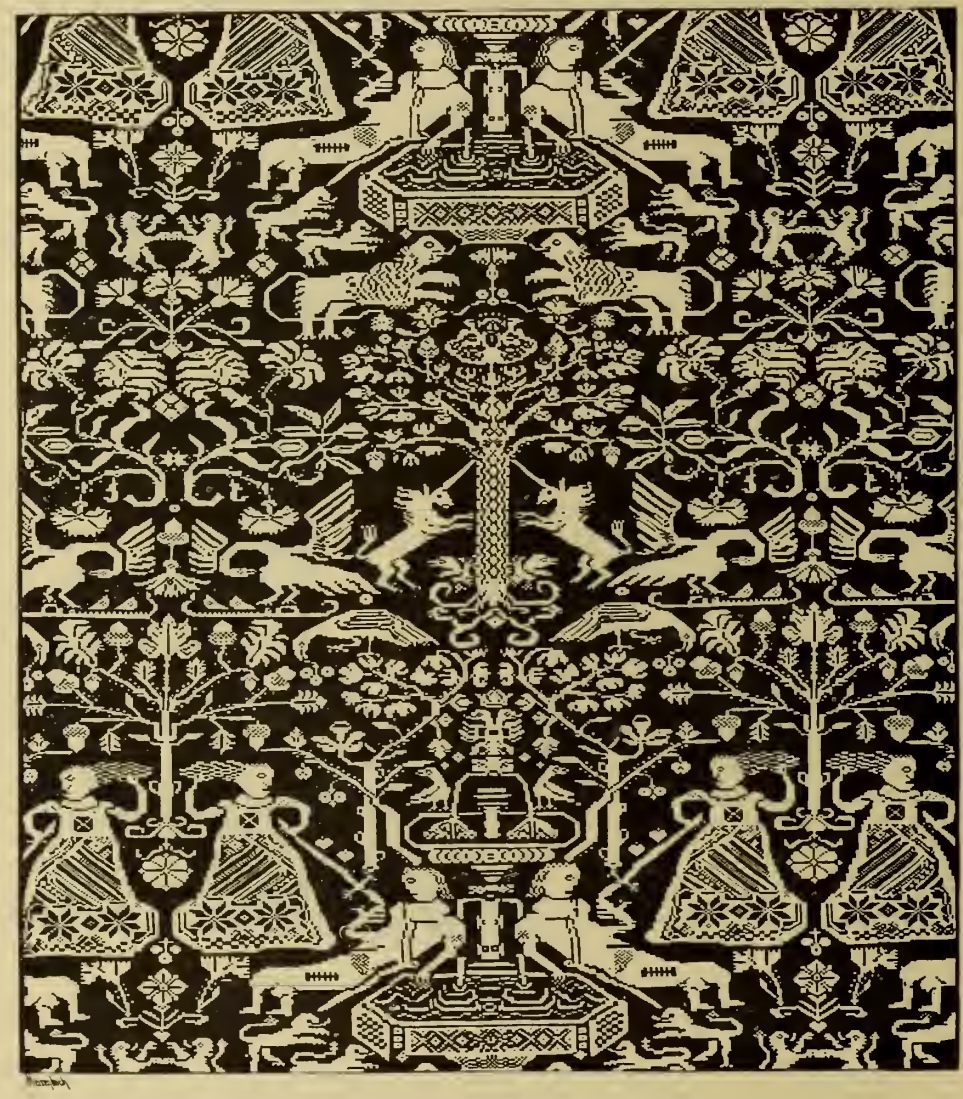


Schiff, Stickerei eines Altenländer Taschentuches von 1771.

Der Kremper- und Wilster-Marsch, auf dem rechten Elbufer in der Gegend von Glückstadt, sind gestickte Rücken- und Bankkissen eigenthümlich, welche auf dunkelfarbigem Tuch mit grossblumigen Eckstücken in farbigem Wollen-Plattstich verziert sind. Erinnern dieselben in ihren Zierformen an die Seiden-Plattstichstickereien der Winsener Marsch, so zeichnen sie sich vor ihnen durch die grossen symmetrischen Monogramme aus, welche auf den gestickten Kissen der Wilstermarsch-Bewohner ebensowenig fehlen dürfen, wie an den Silberfiligran-Griffen der Essbestecke, in den „Platenstekern", „Rockopholern" und anderen Schmuckstücken der dortigen Frauen, und überhaupt im ganzen Hausrath dieser Marschen häufiger angebracht werden, als irgendwo sonst in den Schleswig-Holsteinischen Landen.

Eigenthümlich sind der Wilstermarsch auch bunte Wollenwebereien mit geometrischen Drellmustern in Schwarz und Blau,

Schwarz und Roth, Weiss und Roth, Roth und Grün. Diese Wollendrelle dienten hier nur als Ueberzüge von quadratischen Stuhlkissen, von Wagensitzkissen in der Gestalt eines doppelten, von Bankkissen in der Gestalt eines dreifachen Quadrates, und wurden zu diesem Zwecke in, dem Muster nach abgepassten, jedoch zusammenhängenden Stücken, noch in unserem Jahrhundert gewebt. Heute ist diese bäurische Industrie erloschen.



Schleswig'sches Bauerngewebe, weisses Leinen und dunkelgrüne Wolle, mit der Geschichte von Pyramus und Thisbe, 18. Jahrhundert. 1/8 nat. Grösse.

Zu erwähnen sind aus diesem Zusammenhang noch die alten Bauern-Webereien aus dem Schleswig'schen. Entweder von bäurischen Webern in den Dörfern hergestellt, oder Erzeugnisse bäurischer

Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

Haus-Industrie, dienten diese aus einem das Muster bildenden weissen groben Leinengewebe mit einem den Grund bildenden Einschuss von dunkelgrün, roth oder schwarz gefärbter Wolle, jedoch stets nur einfarbig gewebten, groben Stoffe als Vorhänge der in den getäfelten Wandnischen geborgenen Betten. Eine Falle vom selben Stoff mit einer aus grober Wolle in den entsprechenden Farben, bisweilen auch mehrfarbig geknüpften Franse vervollständigt sie für diesen Zweck.

Stuhlkissen aus dem Schleswig'schen.
Der Grund dunkelblau-grün, die eingeknüpften Noppen gelb, weiss, roth, dunkelblau; Quasten in denselben Farben.

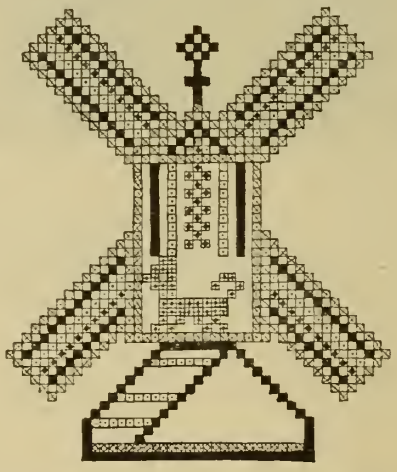
Die Mehrzahl der Gewebe dieser Art in unserer Sammlung stammt aus dem nördlichen Schleswig, der Flensburger und Osterfelder Gegend, ein schwarz-weisser Vorhang mit der wiederholten Darstellung der Begegnung Christi mit der Samariterin am Brunnen ist von der Insel Föhr hierher gelangt.

Die Mehrzahl dieser im Lande als „Beiderwand“ bezeichneten Stoffe gehört dem 17. bis 18. Jahrhundert an, einzelne von ihnen mögen noch in unserem Jahrhundert, alter Ueberlieferung getreu, ausgeführt sein.

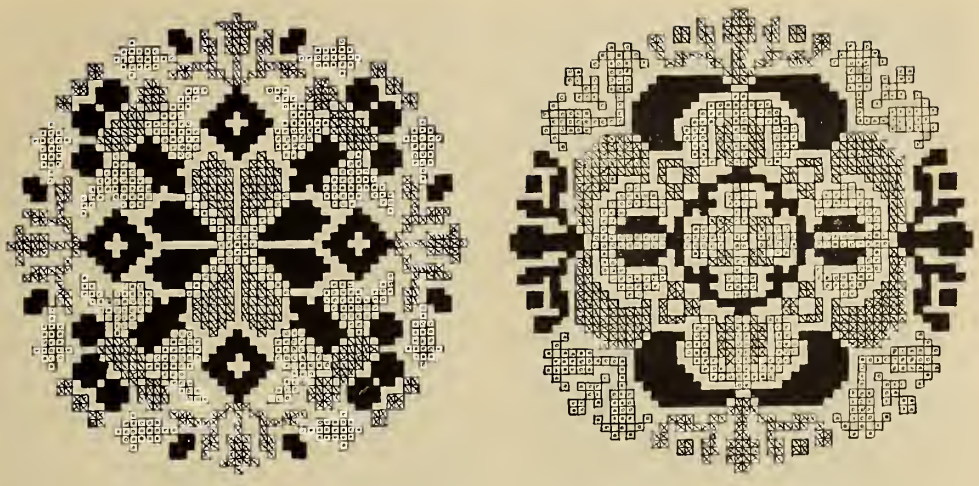
Im Allgemeinen zeigen die Muster grosse geometrisch geordnete Blumensträusse, Vasen mit riesigen Blumen, dazwischen allerlei Gethier; Vögel, Hirsche, Einhörner, kleine Doppeladler, bei denen man versucht wäre, Anknüpfungen an viel ältere, mit Thiergebilden gezierte Stoffe zu suchen, wenn nicht der Webstuhl derartige symmetrische Bildungen wie von selbst entstehen liesse. Die Gliederung in Sprossenwerk und Füllmuster fehlt; stets ist die Fläche nur mit letzterem, von oft sehr grossem Rapport bedeckt. Auffallend ist der orientalische Einfluss, welcher sich bei einigen Mustern darin zeigt, dass grosse Blatt- und Blumenformen mit kleineren Pflanzenmotiven belegt sind. Figürliche Darstellungen kommen vor in biblischen Scenen, in Allegorien der Welttheile und in dem S. 56 abgebildeten auffälligen Muster, in welchem man neben einem Brunnen einen todten Mann erblickt, vor dem sich eine Frau verzweifelnd in ein Schwert stürzt — ersichtlich eine Darstellung der rührsamen Geschichte von Pyramus und Thisbe.

Ein anderes Erzeugniss der Schleswig'schen Haus-Industrie des 18. Jahrhunderts sind die in hochwolligem Plüsch ausgeführten Stuhl- und Bankkissen. In ein grobes weitmaschiges Grundgewebe knüpfte man, ähnlich wie bei den orientalischen Teppichen lange Noppen aus Wollenfäden ein und schnitt die Noppen wie beim Sammetweben auf oder liess sie unaufgeschnitten stehen, ersteres, wenn die ganzen Flächen sammetartig gedeckt werden, letzteres, wenn die Noppen ein hochstehendes Muster in dem sichtbaren Grund bilden sollten. (S. Bild a. S. 57.)

Kissen der ersteren Art sind u. A. nachweislich in Niebüll bei Deetzbüll angefertigt worden; sie tragen Daten vom Ende des 18. und dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Die einfachen Muster, meist eckig stilisirte Blumenvasen und Vögel, sind meistens in einem dunklen Indigo- und einem matten Hellblau ausgeführt, bald hell in dunklem Grunde, bald umgekehrt. Namen und Jahrzahlen sind roth eingeknüpft. Die Kissen mit unaufgeschnittenen Noppen zeigen lebhaftere Farben. Der Grund zwischen den hohen Noppen pflegt mit glattliegenden Wollenfäden durchwebt zu sein.



Windmühle zur Entwässerung der Marschen.
Von einem niederelbischen Mustertuch.



Rosetten in dreifarbigem Kreuzstich, zur Verzierung von Schürzen und Hemden.
Von Vierländer Namentüchern, ca. 1800.

Die Stickmustertücher.

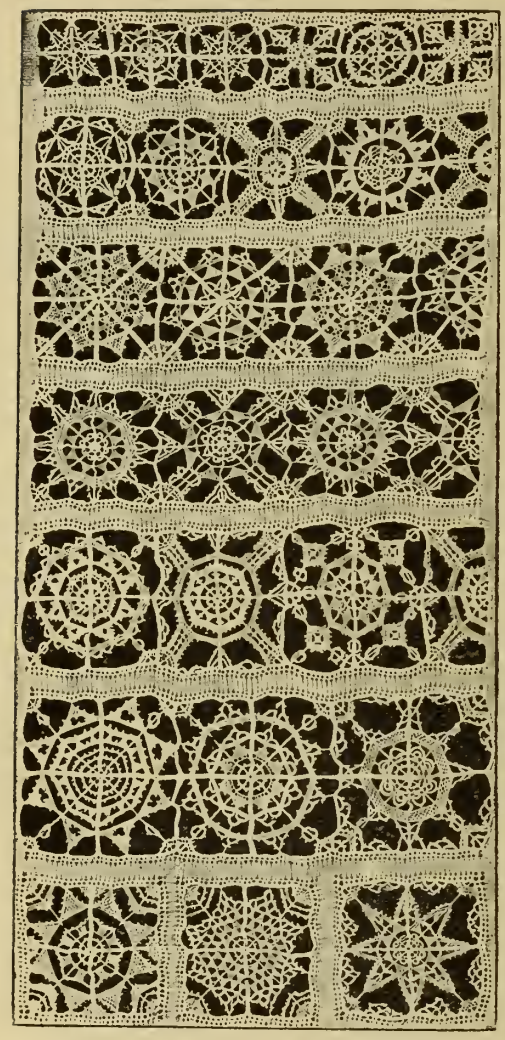
Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

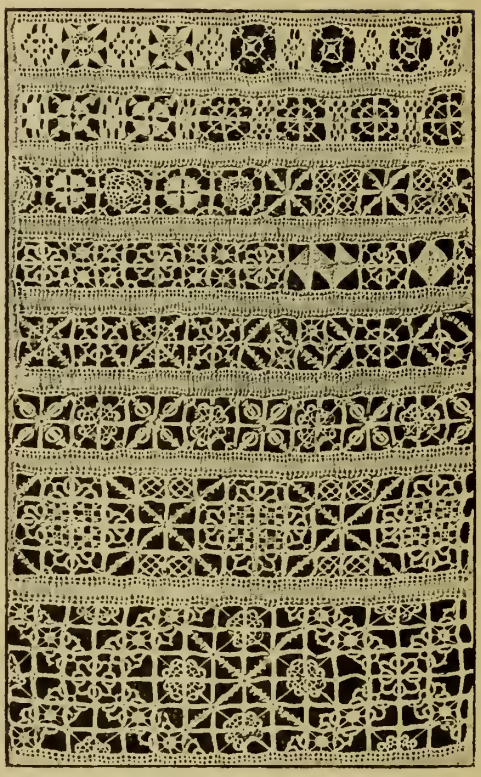
In besonderer Reichhaltigkeit sind die Mustertücher vertreten, welche zur Erlernung verschiedener Stichweisen und zur Sammlung von Mustern für die spätere Anwendung an Leib- und Bettwäsche, an Kleidungsstücken, Hand- und Tischtüchern angefertigt wurden.

Unsere deutschen Mustertücher reichen bis in die Zeit zurück, wo durch die zuerst im Jahre 1591 erschienenen, wiederholt aufgelegten und weitverbreiteten Modelbücher des Nürnbergers Hans Sibmacher den Stickerinnen neue und praktische Anregung geboten wurde. Sowohl die von Sibmacher als „dünn, mittel und dick ausgeschnittene Arbeit“ bezeichneten Weissstickereien in ausgezogenem und ausgeschnittenem Leinengewebe (punto tirato und punto tagliato der Italiener), wie die für ein- oder mehrfarbige Ausführung in „Kreuzstich“ oder mit der „Zopfnath“ (Flechtenstich) bestimmten Muster sind mehrfach vertreten, zum Theil genau nach den gedruckten Vorlagen des Meisters ausgeführt. Der Einfluss dieser Vorlagen erstreckt sich bis in das 19. Jahrhundert. Noch zu Anfang desselben wurde in Hamburg und Umgegend hie und da nach ihnen gestickt. Dann geriethen sie hier in Vergessenheit um erst in den 70er Jahren durch die neuen Auflagen der alten Modelbücher wiederbelebt zu werden.

Das älteste unserer Mustertücher, aus dem Lauenburgischen, ist ausschliesslich der weissen Durchbruchstickerei auf ausgezogenem und ausgeschnittenem Faden gewidmet. Im 17. Jahrhundert erhält sich die Freude an dieser schönen aber schwierigen, mit dem Geschmack an Spitzen und deren Anfertigung eng verbundenen Stickweise. Im 18. Jahrhundert tritt sie gegen andere Stickweisen zurück, bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts der Kreuzstich in seinen verschiedenen Spielarten fast allein herrscht.

Unsere nachweislich in der Stadt Hamburg entstandenen Mustertücher reichen etwa ein Jahrhundert zurück. Der in den hamburgischen

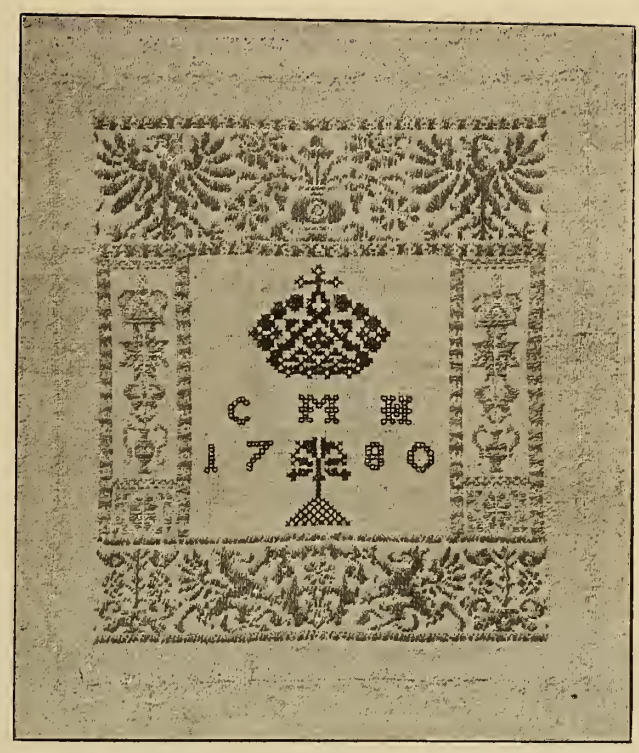




Zwei Streifen eines Mustertuches aus dem Lauenburgischen. Anfang des 17. Jahrhunderts. Die Muster sind auf Leinengrund ausgeführt, dessen Fäden theils ausgezogen, theils weggeschnitten wurden. Die stehen gelassenen Webefäden bezw. die in die Lücken gespannten Diagonalfäden gaben das Gerippe der eingestickten Muster.

Mädchenschulen während dieses Zeitraums üblich gewesene Lehrgang des Stickunterrichts umfasste die Anfertigung von vier verschiedenen Mustertüchern. Den Anfang machte das „Namentuch" mit Kreuzstichmustern auf Stramin-Grund, ihm folgten das Knopfloch-Tuch und das Hemdzwickel-Tuch. Den Beschluss machte das Stopf-Tuch. Das Museum besitzt derartige Muster-Tücher angefangen vom Jahre 1778 bis zum Jahre 1840. In den Namentüchern kündigt sich schon früh der Verfall des Geschmackes an, welcher in unserem Jahrhundert zur Vorherrschaft der vielfarbigen Kreuzstich-Stickereien geführt hat. Neben kleinen gut stilisirten Blumenvasen, Bäumchen, Kränzen, eckigen Ranken, Vögeln und Hirschen drängen sich landschaftliche und figürliche Bildchen vor. Adam und Eva unter dem Paradieses-Baum, Josuah's Kundschafter mit der Riesentraube, Christus am Oelberge und am Kreuze fehlen fast nie; daneben sind allegorische Frauen, der Friede, die Gerechtigkeit häufig, hie und da zeigt sich auch ein Hamburger Wappen; die Alphabete und Zahlen behaupten daneben nur ein

Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.



Mittelstück eines hamburgischen Stopftuches von 1780.
Die Borten nach Sibmacher.

bescheidenes Plätzchen. So geringer Geschmack sich hierin verräth, triumphirt doch der praktische Sinn und die fleissige Hand der jungen Hamburgerinnen in den anderen Mustertüchern. In den Stopftüchern werden grosse Ausschnitte auf das mannigfachste ausgefüllt, mit Nachahmung einfacher Leinengewebe, des gemusterten, weissen oder farbigen Drelles, feiner Seidengewebe mit mehrfarbigen Grundmustern. Die Knopflöcher und die Hemdenzwickel werden mit feinen Weissstickereien in Platt-, Ketten-, Knötchen- und Strichstichen verstärkt und verziert und in den Einsätzen der Zwickel sind Herzen, Kronen, Jahrzahlen in zarten, an venetianische Stickarbeit erinnernden Durchbruchmustern ausgenäht. Auch die begleitenden Namen, Jahrzahlen und Ornamente auf diesen Mustertüchern wiederholen oft noch gute Motive des alten Sibmacher. Gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts werden Geschmack und Ausführung roher. Hie und da üben die bunten Berliner Vorlagen für Stramin-Stickerei ihren Einfluss — dann sinken die Namen- und Mustertücher zur Unbedeutendheit herab, bis zu Ende der 70er Jahre unter dem Einfluss der Gewerbeschule für Mädchen neue und bessere Lehrgänge in Aufnahme kommen, in welchen die verschiedensten alten Stichweisen zu neuer stilvoller Anwendung gelangen.

Für diesen Entwickelungsgang der Mustertücher bietet die Sammlung zahlreiche Beispiele. Der bäurischen Mustertücher aus der hamburgischen Umgegend, in welchen stilvolle alte Muster bis zur Mitte dieses Jahrhunderts überliefert worden sind, ist in dem Abschnitt über die Bauernstickereien gedacht worden. Ausserdem besitzen wir ältere Mustertücher süddeutscher Herkunft, in denen der Einfluss Sibmacher's sehr auffällig ist; ferner einzelne ausgezeichnete Mustertücher für besondere Stichweisen. Die wichtigsten derselben sind in der folgenden Uebersicht kurz beschrieben.

1. Mustertuch aus dem Lauenburgischen. O. N. u. J. Erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, mit 50 Mustern in weissem Leinen, beginnend mit eckigen Plattstichmustern für Borten, fortschreitend zu reichen Borten-Durchbruchmustern auf ausgezogenen

Fäden, endigend mit neun prächtigen Rosetten von „ausgeschnittener Arbeit“ in der Art der Sibmacher'schen Model für dieselbe. (Abgebildet S. 60.)

2. Mustertuch der Hamburger Gegend vom Jahre 1651, auf braunem Leinen, mit 21 weissen Hohlsaum- und Bortenmustern in ausgeschnittener Arbeit, vielen Blumensträussen, Eckstücken, Alphabet etc.. in farbiger Seide, theils in Kreuzstich, theils in Plattstich, letztere annähernd in der Art der späteren Winsenermarsch-Stickereien.

3. Mustertuch aus Harburg vom Jahre 1661, mit zahlreichen Hohlsäumen und Borten in weisser Durchbruchstickerei, Borten und Eckstücken in farbigem Kreuzstich.

4. Süddeutsches Mustertuch der M A H vom Jahre 1665 in mehrfarbiger Seide mit fünf Alphabeten, schmalen und breiten Borten und Motiven für Borten und Eckstücke; darunter viele Muster copirt aus Hans Sibmacher's „Schön neues Modelbuch vom Jahre 1597“ (Papageien v. S. 4, geometrische Borte mit 51 Gängen v. S. 6, Löwe mit Eichbaum v. S. 59 —, Borte mit 51 Gängen v. S. 8, Borte mit 59 Gängen v. S. 13, Doppelstreifen mit Herzabschluss v. S. 26) und aus desselben „Newes Modelbuch“ vom Jahre 1604. (Greif v. S. 7, Borte mit 51 Gängen v. S. 17, Pfauen-Borte v. S. 18, breite Blumenborte von S. 25, Borte mit Siegeslamm v. S. 26 u. A. m.) Auffällig ist, dass diese Muster in genau dem Abschnitt copirt sind, in welchem Sibmacher sie abbildet.

5. Musterbuch der Hamburger Gegend vom Jahre 1689, in farbiger Seide auf Leinen, in Plattstich (naturalistische Blumen), Plattstich auf mit Knötchen gedecktem Grunde (Phantasieblumensträusse) oder Kreuzstich (Eckstücke, Borten, Blumenvasen in strenger Stilisirung).

6. Mustertuch aus dem Holsteinischen Geestgebiet unweit von Hamburg vom Jahre 1698, mit farbiger Kreuzstichstickerei; darauf u. A. ein Siegeslamm nach Sibmacher, die Leidenswerkzeuge, ein Storch.

7. Mustertuch der Anna Christine Trotzigh aus Elfstorp vom Jahre 1721, mit 26 geometrischen, vielfarbigen Grundmustern in Perlstich und verwandten Stichweisen von feinster Ausführung, und ebenso 14 emblematischen Darstellungen mit deutschen und französischen Sprüchen (z. B. eine Hand aus Wolken krönt ein auf einer Säule stehendes Herz „c'est pour sa constance“, Amor pflückt Rosen „elle est belle mais piquante“, Hände aus Wolken halten Schwert und Palme über Herzen: „Es kan des Höchsten Hand die Freud in Leyd verkehren, die Freude mit dem Schwert, das Leyd mit Palmen ehren.“

8. Süddeutsches Mustertuch der M H H vom Jahre 1736 — aus Nürnberg — mit Alphabet, naturalistischen Blumensträussen, Kranz und Gehängen in vielfarbigem Perl- und Plattstich, Landschaft mit Jagd, acht vielfarbige Grundmuster.

9. Hamburgisches Mustertuch der C. M. H. vom Jahre 1780, mit zwölf Stopfübungen für Drellmuster in farbiger Seide; in der Mitte ein Viereck in feinstem Webestich von rother Seide, oben mit der Adlerborte nach Sibmacher (1597, S. 9), unten desselben Greifen- und Wappenborte (S. 4).

10. Hamburgisches Mustertuch o. N. u. J., Ende des 18. Jahrhunderts, in farbigem Seidenplattstich auf weisser Seide, mit 46 kleinen Motiven des Louis XVI Stiles; Blätter, Blümchen, Bandschleifen, Trophäen des Hirtenlebens und der Liebe, Blumenkörbe, Trauerurne, Schmetterling, gebrochene Säule mit ovaler Schrifttafel, kleiner Tempel, Altar, Felsgrotte.

11. Hamburgisches Mustertuch für Tüllstickerei vom Anfang des 19. Jahrhunderts, darauf u. A. sechsstrahlige Sterne im Anschluss an die Kristallformen des Schnees.

12. Hamburgisches Mustertuch der C. H. S. vom Jahre 1832, mit vielfarbigen Mustern in feinem Kreuzstich auf Stramin: Rosenbekränzte Leiern, Füllhörner, Rosen-

zweige, Blumenkränze, Embleme von Glaube-Liebe-Hoffnung, Hirtenknabe, Alles in der Art der Berliner Vorlagen für Straminstickerei. Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

13. Hamburgisches Mustertuch der Gewerbeschule für Mädchen aus dem Jahre 1883; in gleichseitiger schwarzer und rother Seidenstickerei auf Leinen, mit einem vom Holbeinstich beginnenden, zum italienischen doppelseitigen Stich vorschreitenden Lehrgang.

14. Hamburgisches Namentuch der Gewerbeschule für Mädchen vom Jahre 1884 mit vier Alphabeten, Monogrammen, Zahlen, Kronen und kleinen stilisirten Blumen in Plattstich.

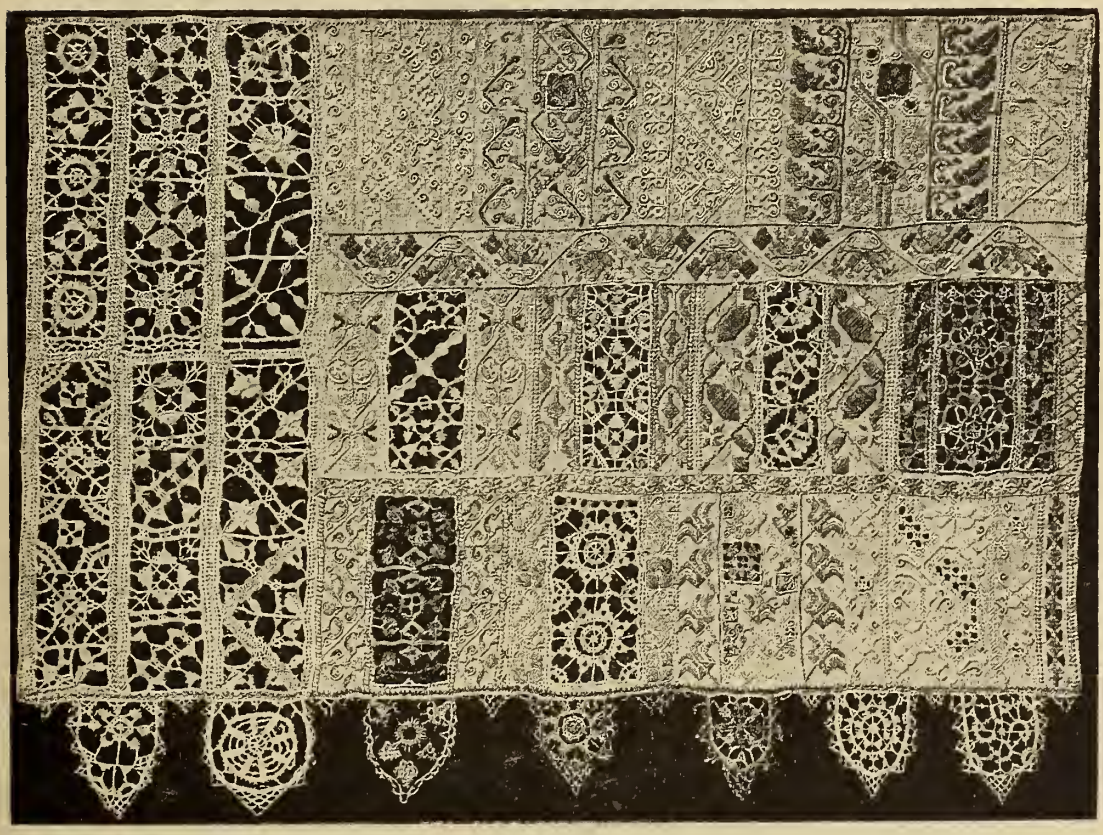
Von ausserdeutschen Mustertüchern sind die folgenden hervorzuheben:

1. Das hier abgebildete italienische, vom Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts.

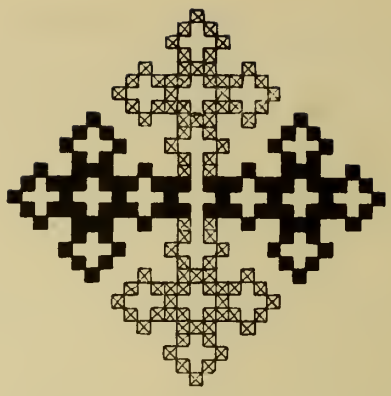
2. Das italienische der Maria Costa aus derselben Zeit, mit 40 Muster-Borten und Hohlsäumen in Plattstich, punto tirato, punto tagliato und Reticella; über dem Namen ein Amor zwischen einem Paare in der Zeittracht. Alles gleichseitig gestickt.

3. Ein spanisches Mustertuch vom Ende des 16. Jahrhunderts, mit zahlreichen eckigen Borten, Bäumchen und Grundmuster-Motiven in farbigem Seiden-Plattstich und umrandetem Kreuzstich; im Mittelfeld vier Doppeladler; in der Mitte J. H. S.

4. Das englische Mustertuch der Betsy Woolfe, aged 11 years, vom Jahre 1782, in vielfarbigem Kreuzstich mit frommen Sprüchen in schlanker Antiquaschrift.



Italienisches Mustertuch von ca. 1600.



Kreuz vom Kelchtuch des Herwardeshuder Klosters.

Deutsche Stickereien des 16. Jahrhunderts.

Die folgenden, durch ihre Herkunft, ihre Ausführung oder ihre Darstellungen ausgezeichneten deutschen Stickereien sind an den Wänden des ersten Abtheils des zweiten Zimmers der Textil-Sammlung ausgestellt:

1. Kelchtuch a. d. 1530 niedergerissenen Kloster zu Herwardeshude bei Hamburg, Anfang des 16. Jahrhunderts, bestickt auf Leinen in Kreuzstichen mit rother und blauer Seide, in der Mitte ein dreifaches Kreuz, umgeben von der Inschrift „Jhesus Cristus nostra salus".

2. Schweizer Deckchen vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Leinen mit Plattstickerei; die Umrisse der Zeichung gelbbraun, (? roth), die Flächen z. Th. mit geometrischen Grundmustern in Weissstickerei gefüllt. Frei geschwungene Ranken mit leichten Blättern und Blüthen spätgothischen Stiles. Dazwischen der Erzengel Gabriel mit drei, als Charitas, Spes, Fides bezeichneten Hunden, welche das Einhorn in den Schooss der Maria jagen — eine symbolische Darstellung der Menschwerdung Christi. Unten das Wappen der Familie Fehr von Luzern.

3. Theil (zwei Felder) eines Rückenlakens zum festlichen Behang einer Wand hinter Sitzen; aus Westphalen, Anfang des 16. Jahrhunderts; in der Mitte jedes Feldes ein Wappen, umgeben von einem das ganze Feld mit ausstrahlenden gothischen Blumen füllenden Kranze; auf schwarzem Grunde in vielfarbigem Seidenplattstich mit Einfassungen aus schmalen, vergoldeten Lederriemchen.

4. Handtuch aus dem Lüneburgischen, Mitte des 16. Jahrhunderts: auf Leinen-Drellgrund bestickt in Querstreifen mit farbiger Seide; in schmalen Streifen gothisirendes Rosen-Astwerk und zwei aufgerichtete, einen Kranz haltende Löwen; in breiten Streifen Paris mit Venus, Juno, Pallas, und ein von Löwen gehaltenes Wappen mit fünf Rosen (? Calle).

5. Bettdecke aus Lygumkloster in Schleswig, ca. 1600, Leinen, bestickt mit rother Seide in Schnurstich. In der Mitte das Urtheil Salomonis in reichem Blumenrahmen; an den beiden Schmalseiten je zwei durch einen grossen Baum getrennte biblische Scenen, einerseits des alten, andererseits des neuen Testaments; die Fläche dazwischen bestreut mit Blumen, Früchten, Vögeln; Saum und Kanten mit einer Blumenguirlande eingefasst. Die vier biblischen Darstellungen haben typologische Bedeutung: der aussätzige Feldhauptmann des Königs von Syrien, Naeman,

welcher auf des Propheten Elisa Geheiss und auf Zureden seiner Kriegsknechte im Jordan badet und dadurch geheilt wird, entspricht eine Darstellung des glaubensstarken Hauptmannes von Kapernaum, dessen kranker Knecht durch ein Wort des Heilandes gesundet. In verwandter Wechselbeziehung stehen die beiden anderen Darstellungen: einerseits die Königin von Saba, welche durch den Ruf von Salomos Weisheit bewogen aus dem Glücklichen Arabien herbeigekommen ist und dem Könige die mitgeführten Kostbarkeiten darbietet, andrerseits der Zöllner Zachäus, welcher auf einen Maulbeerbaum geklettert ist, um den Heiland zu sehen.

Die Gegenüberstellung derartiger Scenen aus der Zeit „sub lege", d. h. da das Volk unter dem Gesetz Moses war, und aus der Zeit „sub gratia", d. h. da das Volk unter der Gnade Gottes stand, findet sich im Mittelalter sehr häufig, selten dagegen in so später Zeit.

Papagei und Trauben in Rothstickerei auf Leinen, von einer Bettdecke aus Lygumkloster in Schleswig.

Stickereien hamburgischer Kirchengewänder des Mittelalters.

In dem Schaukasten vor dem Mittelfenster des Saales der Stickereien ist eine rothsammetne, mit gestickten breiten Borden eingefasste Tischdecke ausgelegt, welche vorher seit langen Jahren auf der hamburgischen Stadtbibliothek bewahrt worden war. Die Untersuchung dieser Decke hat ergeben, dass wir in ihr Bestandtheile liturgischer Gewänder des Mittelalters besitzen, welche um so werthvoller sind, als anzunehmen ist, dass sie nicht nur in einer hamburgischen Kirche in Gebrauch gewesen, sondern dass wenigstens die Stickereien Erzeugnisse hamburgischen Kunstfleisses sind. Wahrscheinlich wurden die Messgewänder einer der hamburgischen Kirchen, wohl des Domes, alsbald nach Einführung der Reformation i. J. 1529 zu dieser Decke verarbeitet, deren Nähte auf den abgerundeten Schnitt eines Rauchmantels deuten, und deren Borden das Vorhandensein von mindestens dreien dieser Gewänder verrathen.

Das Hauptinteresse bieten die unter reichlicher Anwendung von Gold gestickten Borden. Eine genaue Betrachtung ihrer Herstellungsweise und Verzierung beweist, dass sie von Gewändern genommen sind, die verschiedenen Zeitepochen angehörten. Wahrscheinlich in den Anfang des 15. Jahrhunderts gehören diejenigen Theile, welche Apostel-Figuren, einzeln untereinander gestellt, ohne architektonische Einrahmung enthalten. Der Leinengrund ist hier mit einem Flechtmuster überzogen, welches aus gelegten, mit rother Seide abgenähten Goldfäden hergestellt ist. Diese Goldfäden bestehen aus Leinenfaden, welcher mit einem schmiegsamen Goldhäutchen

Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

Stickerei vom Fuss der Borde eines hamburgischen Rauchmantels, mit dem Wappen der Miles. Erstes Viertel des 15. Jahrhunderts. ½ nat. Gr.

umwickelt ist. In dem gemusterten Grunde sind Stellen ausgespart, auf welche die aus starkem Leinen geschnittenen und mit mehrfarbiger Seide und Gold bestickten Figuren aufgelegt sind. Dargestellt sind: Petrus mit dem Schlüssel, Paulus mit Schwert, Andreas mit schrägem Kreuz, Judas Jacobi mit Keule, Jacobus d. Ä. mit Pilgerstab und Muschel, Johannes mit Kelch, Bartholomäus mit Messer, Matthäus mit Hellebarde, Jacobus d. J. mit Walkerknüttel, Thomas mit Winkelmaass und Matthias mit Lanze. Nicht vertreten sind Simon Zelotes und Philippus. Dagegen kommen mehrere der vorhin genannten Figuren zweimal und öfter vor. Es ist also anzunehmen, dass wir in diesen älteren Stücken die Reste von Borden mehrerer übereinstimmenden Kirchengewänder zu erkennen haben. Jüngeren Datums ist das zweite Stück, welches augenscheinlich in seinem ursprünglichen Zusammenhang bewahrt ist und von einem Chormantel herrührt. Auch hier sind die Figuren in Leinen ausgeschnitten und reich mit Gold- und Silberfäden bestickt. Aber die Goldfäden sind hart und metallisch und nicht in jener vorhin erwähnten Technik ausgeführt. Den Grund bildet jetzt grösstentheils farbig gestreifte Seide, ursprünglich mag aber ein anderer Grund vorhanden gewesen sein. Die Figuren stehen paarweise nebeneinander unter gothischen Baldachinen. Ausser Aposteln sind mehrere nicht näher zu bezeichnende Heilige und eine heilige Märtyrerin dargestellt. Den Beschluss bilden zwei Engel, welche einen Wappenschild halten. Das Wappenbild, ein Adlerflügel, der r. in eine Klaue, l. in ein bekröntes Haupt endigt, ist dasjenige der ehemaligen hamburgischen Familie Miles. Da ein Werner Miles seit 1419 Praepositus des hamburgischen Domkapitels war und mit seinem Ableben i. J. 1428 das Geschlecht der Miles erlosch, dürfen wir in ihm den Träger dieses Mantels sehen. Die Ausführung der Stickerei verdient zwar alles Lob, steht aber doch zurück hinter der Vollendung, mit der gleichzeitige flandrische Stickereien gearbeitet sind. Man darf demnach wohl unbedenklich dem Fingerzeig folgen, welchen das Wappenbild giebt, und in dem Stück ein Erzeugniss alt-hamburgischer Stickerei erkennen.

Stickerei vom Deckel einer Capsa corporalium (Schachtel zum Aufbewahren der bei der Messe benutzten linnenen Corporal-Tücher); ausgeführt in Gold und Silber auf rothem Sammet; das Erdreich unter dem Lamme grün-golden. Br. 22½cm. Deutsche Arbeit v. J. 1569.

Italienische, spanische, deutsche, französische Stickereien in Plattstich, Gold- und Aufnäh-Arbeit vom 16. bis 18. Jahrhundert.

Im zweiten Abtheil des zweiten Zimmers der Textil-Sammlung sind Stickereien ausgestellt, welche die häufigsten Stichweisen veranschaulichen, deren sich die Kunststicker Italiens, Spaniens, Deutschlands und Frankreichs unter der Herrschaft der Renaissance bedienten, um dem katholischen Clerus die liturgischen Gewänder zu schmücken und den mannichfachen Erfordernissen der weltlichen Tracht zu genügen.

Von dem priesterlichen Ornat, wie er im Laufe der Jahrhunderte sich entwickelt hatte und vom Ende des Mittelalters ab nur noch geringen Wandlungen hinsichtlich des Schnittes, aber grösseren, dem jeweiligen Geschmack folgenden hinsichtlich der Verzierungen unterlag, kommen für die Stickerkunst der Renaissance vornehmlich die folgenden Hauptstücke in Betracht.

Die Casula, das priesterliche Messgewand, welches ursprünglich glockenförmig gewesen war, dann Aermelausschnitte erhalten hatte, bestand

Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

im 16. Jahrhundert nur noch aus einem langen, in der Mitte mit einer Oeffnung für den Kopf versehenen Stücke Zeug, von dem die kürzere Hälfte vorn, die längere über den Rücken faltenlos herabhing. Anfänglich war sie mit schmalen Borden am Halsausschnitt und schmalen vorn und hinten in der Mitte herablaufenden Streifen, den Stäben, geschmückt. Allmählich erhielten diese Stäbe Kreuzform, und vom 16. Jahrhundert ab wurde die Rückseite meistens mit einem grossen, gestickten Kreuze der lateinischen Form verziert, die Brustseite höchstens mit einem schmalen Mittelstreifen. Die Dalmatica, das Messgewand der Diakonen, auch Levitenrock genannt, entwickelte sich aus der Tunika und war ursprünglich ein langes Gewand mit langen Aermeln. Später wurde der Rock und ebenfalls die Aermel verkürzt, letztere zugleich erweitert oder unten aufgeschnitten. Gestickte Stäbe zogen sich über die Schulter weg auf der Brust- und Rückseite bis zum unteren Rande; ähnliche Borden umsäumten die Aermel. Auf Brust und Rücken wurden die Stäbe durch ein mit Stickerei verziertes viereckiges Zeugstück, „plagula“, Block, genannt, verbunden.

Das Pluviale, der Chor- oder Rauchmantel, kam als Bestandtheil einer „Capella“, d. h. der vollständigen Ausstattung eines Altars, erst spät in Aufnahme und wurde u. A. zu den Verrichtungen, bei denen das Rauchfass gebraucht wird, als Prunkgewand von den Bischöfen getragen. Im 15. und 16. Jahrhundert hatte es die Gestalt eines grossen Radmantels, an dessen vorderem Rande eine breite reich gestickte Borde (Aurifrisia) jederseits vom Nacken herablief. Von der in älterer Zeit am Rücken hängenden Kapuze war nur ein Zeugstück „clipeus“ übriggeblieben, welches im 16. Jahrhundert eine halbkreisrunde Schildform erhielt und wie die Aurifrisien bestickt wurde. Geschlossen wurde der oft auch am unteren Rande bestickte oder mit Fransen behängte Chormantel auf der Brust mit einer kostbaren Fibula.

Diesen liturgischen Gewändern sind noch die wichtigsten Bekleidungen des Kelches hinzuzufügen: das Corporale, ein nach liturgischer Vorschrift beim Messopfer benutztes Leinentuch; die palla calicis, welche zum Bedecken des Kelches benutzt wird, ursprünglich ein zusammengefaltetes Leinentuch, später ein viereckiges Plättchen aus Pappe, welches unten mit Leinen, oben mit einem dem Messgewande ähnlich verzierten Stoffe überzogen ist; die capsa corporalium, eine flache Schachtel, welche zur Aufbewahrung der Corporaltücher dient und mit kostbaren Stoffen oder Stickereien bekleidet ist; endlich das velum calicis, die Kelchdecke.

Die Sammlung besitzt, ausser einer Anzahl von Stickereien, welche von derartigen liturgischen Gewändern losgelöst sind, einige vollständige Messgewänder. (M. s. auch Seite 31). Dieselben sind jedoch nicht alle gleichzeitig ausgestellt.

Hervorzuheben:

Ein Levitenrock von der Kapelle einer Kirche auf der Insel Malta, aus prachtvollem Genueser Sammet, in grünem Grunde mit rothem Muster aus der Dornenkrone und anderen Marterwerkzeugen, besetzt mit schmalen Stäben, grossen Plagulae und breiten Aermelaufschlägen in vielfarbiger Aufnäh-Arbeit auf weissem Atlas. Italienische Arbeit des 16. Jahrhunderts.

Stickereien der Aurifrisien von Chormänteln: Johannes der Evangelist und Jacobus der Aeltere, gestickt in gelegtem, mit farbiger Seide lasirtem Golde und

Plattstich, spanische Arbeiten des 16. Jahrhunderts. Maria mit dem Christkinde, Johannes der Evangelist und Jacobus der Aeltere in gelegtem lasirtem Gold, zwischen Gold- und Silberornamenten auf rothem Sammet, spanische Arbeiten des 16. Jahrhunderts.

Schild eines Rauchmantels, bestickt mit einer Krönung der Maria in gelegtem, farbig lasirtem Gold; niederrheinische Arbeit, auf Bestellung der Petrus Rodekirche gearbeitet, a. d. J. 1524.

Deckel einer Capsa corporalium, abgebildet am Kopfe dieses Abschnittes, rheinische Arbeit, 1569.

[Eine schöne vollständig erhaltene Capsa corporalium, benäht mit sicilianischen Seidengeweben des 14. Jahrhunderts, der Deckel mit 9 chimärischen Thieren in goldgesticktem Relief von deutscher Arbeit des 14. - 15. Jahrhunderts ist im Schrank der kirchlichen Gefässe und Geräthe bei den Metallarbeiten ausgestellt].

Gestickter Streifen in Aufnäharbeit von einem Chormantel. Auf rothem Atlasgrund grüne und gelbe Auflagen mit weissen und hellblauen Einzelheiten, Einfassungen aus gelben und blauen Schnüren. Breite 21 cm. Spanische Arbeit, Mitte des 16. Jahrhunderts. (M. s. d. Abbildung.)

Palla calicis, Reliefstickerei aus schwarzen Glasperlen, für diesen Zweck zurechtgeschnitten aus einem weltlichen Gewande. Italienische Arbeit vom Ende des 16. Jahrhunderts.

Italienische Casula, aus rother Seide mit gepresstem Muster, auf dem Stab golden umnähte Ranken, mit welchen das Wappen der Stadt Castel Durante (ein fruchttragender Baum) ornamental verknüpft ist. 17. Jahrhundert.

Kelchdecke aus weisser Seide mit reicher Goldstickerei, in der Mitte das I H S und drei Kreuzesnägel. Italienische Arbeit vom Anfang des 18. Jahrhunderts.

Die grosse Antependium-artige Reliefstickerei aus lasirtem Gold auf violettem Sammet diente als Behang des Sockels eines in Procession getragenen Heiligenbildes; sie ist eine gute spanische Arbeit des 16. Jahrhunderts, jedoch nicht im ursprünglichen Zustande, da das Relief neu applicirt ist und die Wappen-Füllungen nicht die ursprünglichen sind.

Gleichfalls für kirchliche Decoration bestimmt war der Abschnitt eines langen Behanges mit weissem, von Vögeln belebten Rankenwerk auf schwarzem Grund. Das Muster ist aus Leinen geschnitten, beschlängt und bestickt.

Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

Die weltliche Tracht bot im Zeitalter der Renaissance den Künsten des Stickers zunächst kein ergiebiges Arbeitsfeld. In Deutschland war der bizarren Tracht vom Ende des Mittelalters, welche bei raschem Modewechsel den Launen des Einzelnen weitesten Spielraum liess, in den Jahren der Reformation eine gleichmässigere bürgerliche Tracht gefolgt, welche bei den Männern würdevollem Ernst, bei den Frauen sittiger Ehrbarkeit zum Ausdruck dienen mochte. Wohl kam bei den Landsknechten jene phantastische, vielfarbige Tracht in Aufnahme, welche mit ihrer malerischen und prahlerischen Pracht sich in unseren Tagen als eine zum Ueberdruss ausgeschöpfte Fundgrube für Decorationsfiguren erwiesen hat; aber die geschlitzten Wämser und Pluderhosen verdankten ihren Prunk dem Weber und Schneider, nicht dem Sticker. Auch als in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die spanische Tracht den Modegeschmack beherrschte, boten die Puffen und Wulste, welche die versteiften, aus kleingemusterten Stoffen gearbeiteten Kleidungsstücke beider Geschlechter auszeichneten, wohl für künstliche Näh- und Stepparbeiten Gelegenheit, jedoch nicht für die freiere Entfaltung von Stickereien. Für Pracht- und Staatsgewänder vornehmer Frauen mochten diese, wie zu allen Zeiten, auch hier sich behaupten. Gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts waren die genähten oder geklöppelten Spitzen zu einem wichtigen Bestandtheil der Tracht geworden und gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts bestimmten sie den Charakter der Männer- und Frauen-Kleidung, welche sich inzwischen auch von den steifen spanischen Formen befreit hatte. Um diese Zeit begann die französische Kleidermode ihre seitdem behauptete Weltherrschaft.

Die vornehme Herren-Tracht, wie sie vom Hofe Ludwigs XIV. ausging, bot den Stickereien ein weites Feld. Ueber dem zur Schoossweste umgestalteten Wams wurde der „Justaucorps“, ein mächtiger Oberrock mit Taille und langen Schössen, mit breiten Vordertaschen und Aermelumschlägen getragen, auf dessen faltenlosen Flächen Stickereien sich prunkend ausbreiten konnten. Für die blauen, roth gefütterten „habits à brevet“, welche zu tragen nur durch besondere Gunst des Königs gestattet wurde, waren prächtige Gold- und Silberstickereien vorgezeichnet. Wie die Herren schon im Spitzen-Luxus den Damen einen weiten Schritt vorausgeeilt waren, beluden sie sich jetzt noch mehr als diese mit dem schweren Prunk metallischer Stickereien. Auch im 18. Jahrhundert versagte sich die Männertracht, selbst unter bescheidneren Verhältnissen, nicht die schmückende Zugabe von Stickereien, während die Frauentracht mehr mit vielfarbigen Gold- und Silber-Brokaten prunkte. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts war die Schoossweste, noch mehr verkleinert, zum „Gilet“ geworden, über dem der „fraque“ das „habit à la française“ vervollständigte. Die vorderen Ränder beider Kleidungsstücke, die Schoossränder des Frackes und die Aufschläge der Westentaschen und Aermel verblieben für die Entfaltung reizvoller Stickereien. Die Blumenfreudigkeit und der feine Farbensinn der Zeit wetteiferten hier in der Schaffung anmuthiger Muster, welche sich in hellen Tönen von dem einfarbigen Seidenrips oder dem mit kleinen Muschen gemusterten dunkelfarbigen Sammet abhoben. Für die Frauenkleider schufen sie in gleicher Weise Blumengewinde am Saume der Kleider und an den vorderen Rändern der Ueberwürfe, bald auf weissem Mull, bald auf Seidengeweben in den zarten, gebrochenen Tönen, welche die damalige Mode vorzog. Die Sticker bereicherten, um diesen

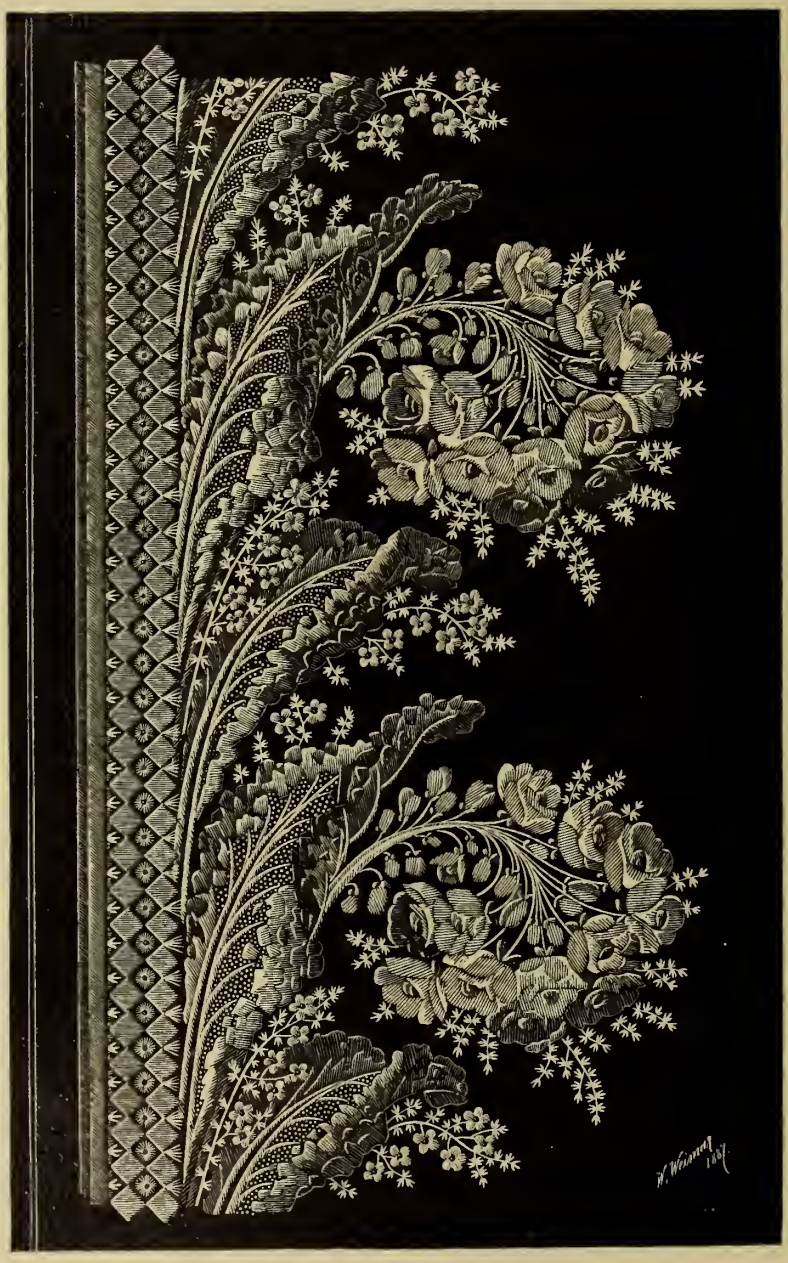
Ansprüchen der Tracht zu genügen, ihre Kunst um mancherlei neue Stichweisen, u. A. die Bändelstickerei und die Chenille-Stickerei. Auch vielgestaltige Goldflitter fanden noch häufige Anwendung. Im 19. Jahrhundert waren die farbigen und goldenen Stickereien aus der Männertracht verschwunden, soweit diese nicht etwa eine Amtstracht war. Nur auf den Westen behaupteten sie noch lange ein bescheidenes Feld, gross genug freilich für allerlei Unfug, wie gestickte Landschaften und Jagden. Aus der Frauentracht schwand um dieselbe Zeit die farbige Stickerei, zunächst um der Weissstickerei auf Tüll und Mull das Feld zu überlassen, und später nur, um hin und wieder unter rasch vorüberrauschenden Tagesmoden vergeblich die Wiedergewinnung des alten Einflusses auf die Tracht zu versuchen.

Für Wandbekleidungen und festliche Behänge für Kirchen und reiche Häuser wetteiferte die Stickerei im 16. Jahrhundert mit der Webekunst. Galt es die Schmückung grosser Flächen, so bediente man sich mit Vorliebe der Aufnäh-Arbeit. Hierbei klebte man die aufzulegenden Seidenstoffe auf Papier, schnitt dieses den zu füllenden Flächen des Ornamentes gemäss aus, klebte oder nähte die Ausschnitte auf das Grundgewebe und umränderte sie mit Seidenschnürchen, deren Farbe gegen diejenige der Auflage und den Grund sich gut abhob. Einzelheiten wurden durch Stickerei, oft auch durch Malerei ausgeführt. Im Ganzen aber bewahrte dieses Verfahren, das besonders erfolgreich in Italien und Spanien geübt wurde, seinen Mustern den Flächencharakter.

Auch zu völligen Nadelmalereien, welche als Wandschmuck mit den Tapisserien und Gobelins wetteiferten, erhob sich im 16. Jahrhundert die an den Figuren der Kirchengewänder geschulte Stickerkunst.

Als in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts der hochlehnige Polsterstuhl seine Ausbildung erhielt, suchte auch hier die Stickerkunst es der Tapisserie gleich zu thun. Sie erfand den „point de tapisserie“, welcher auf grobem Kanevas ausgeführt wurde, aber hoch über dem ihm verwandten Kreuzstich steht, dessen Anwendung das 19. Jahrhundert so viele langweilige und geschmacklose Buntstickereien verdankt. Er beruhte nicht wie letzterer Stich auf mechanischer Abzählung der Stiche, sondern deckte den Grund nach Massgabe einer Vorzeichnung auf demselben und verstand es, durch geschickte Verbindung mit den feinen Perl-Stichen des „petit point“ auch figürlichen Vorwürfen gerecht zu werden. Auch in der Zeit des Rococo wetteifern Tapisserie und Stickerei miteinander im Schmuck der Polstermöbel.

Dass der „point de tapisserie“ auch in Hamburg gepflegt wurde, zeigt uns das nicht seltene Vorkommen von dergleichen Stuhlkissen in den niederelbischen Marschen. Neben den aus alten persischen Teppichen oder aus Lyoner Sammettapeten geschnittenen, den von Hautelisse-Webern in Hamburg oder Stade gewirkten Gobelin-Kissen, den von den Vierländer Bäuerinnen selbst genähten Flickenkissen finden sich Kissen, deren treffliche Ausführung in Tapisserie-Stich und petit point durchaus städtisch geschulte Arbeiter voraussetzt.



Einfassung eines Herrenrocks; Grund unaufgeschnittener Sammet, die Seidenstickerei weiss mit hellgrünen und rothen Blattumschlägen, weissen und rosenrothen Blumen. Musterstickerei einer Lyoner Fabrik etwa v. J. 1775. $^1/_2$ nat. Grösse.

Italienische Rothstickerei auf Leinen; der Grund in Durchbruchstich. 16. Jahrhundert.
Breite 12½ cm.

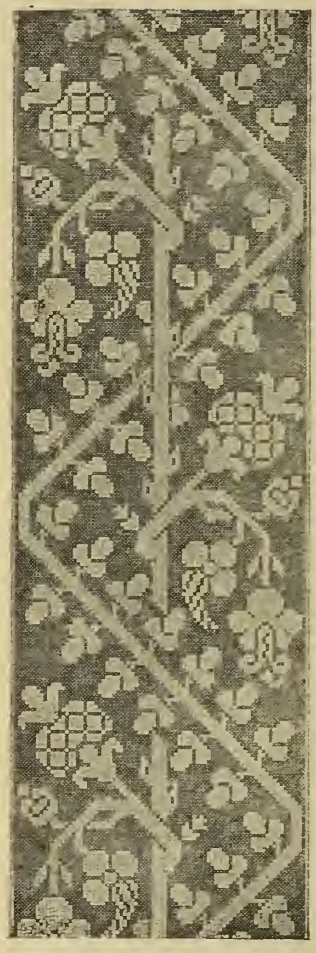
Leinenstickereien der Mittelmeerländer.

Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

In grosser Mannigfaltigkeit sind die Leinenstickereien der Mittelmeerländer vertreten. Italien und Sicilien, die griechischen Inseln, Rhodos, Creta (Kandia), Cypern, in minderem Umfang Spanien und die nordafrikanischen Küstengebiete sind die Ursprungsländer dieser auf Leinengrund, fast ausnahmslos mit prachtvoll rother Seide ausgeführten Stickereien. Nach dem Stil der Muster und den Stichweisen lassen sich mehrere Gruppen unterscheiden, welche der Hauptsache nach bestimmten ethnographischen Gebieten entsprechen, deren Grenzen jedoch nicht sicher zu ziehen sind, da die Herkunftsangaben nicht immer zuverlässige sind.

Bei den Leinenstickereien sicher italienischen Ursprungs weist das ornamentale Gepräge in die Blüthezeit der Renaissance zurück, wenngleich manche dieser Nadelarbeiten erst im 17. und 18. Jahrhundert entstanden sein mögen, denn in Italien waren, wie in Deutschland, die streng an das Fadennetz des Grundgewebes sich bindenden Zierformen weniger den Wandelungen des Ornament-Stiles unterworfen als die unabhängig vom Grunde in freien Linien entworfenen Stickereien. Auffallend ist das Vorwiegen negativer Muster, d. h. solcher Muster, welche sich weiss von dicht besticktem Grunde abheben, wogegen bei den Leinenstickereien deutschen und slavischen Ursprunges fast nur die positiven Muster, d. h. die durch Stickerei auf unbedecktem Stoffgrund ausgeführten Ornamente vorkommen. Die Stichweisen sind mannigfacher Art; nur selten findet sich der Kreuzstich, sehr häufig der Flechtenstich, welcher den Stoff in dichten Reihen einseitig deckt, bei den vollendetsten Arbeiten der durchbrochene italienische Doppel- oder Durchbruchstich, welcher die Stofffläche auf beiden Seiten deckt, indem er auf der Schauseite ein regelrechtes, von einem Faden-Quadrat eingefasstes Kreuz, auf der Kehrseite eine dem Flechtenstich ähnliche, aber ebenfalls von einem Faden-Quadrat eingerahmte Kreuzung bildet, wobei durch das Anziehen des Fadens ein Zusammenfassen der einzelnen Quadrate und damit ein leichter Durchbruch erzielt wird. Von schönster Wirkung ist auch die von ihrem häufigen Vorkommen an den Insel-Stickereien als griechische bezeichnete Art des Doppelstiches, bei welcher auf der Schauseite ein durch kleine Trennungsstiche gekreuzter Flechtenstich, auf der Kehrseite ein ebenso bereicherter Kreuzstich erscheint. Für die Ausführung dieser Sticharten geben die von Frau Frieda Lipperheide veröffentlichten „Muster altitalienischer Leinenstickereien“ Anleitung und zahlreiche, zu einem grossen Theil der Sammlung unseres Museums entnommene Beispiele.

Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.



Italienische Rothstickerei auf Leinen, Grund in Flechtenstich, 16. Jahrhundert. Br. 14 cm.

Unter den Stickereien, welche den Stil der Renaissance vertreten, herrscht die stilvoll streng gebundene Zeichnung, wie sie in dem einleitenden Abschnitt über die Stickereien im Allgemeinen angedeutet ist, und damit das Pflanzenornament vor. Jedoch gestattet sowohl die Verkleinerung der Stiche wie die Füllung des Grundes eines in freien Linien aufgezeichneten Musters durch Flechtenstiche freiere, sogar figürliche Darstellungen; diese verrathen sich aber meistens als Erzeugnisse sinkenden Geschmackes, auch wenn sie den Charakter von Flachornamenten noch nicht einbüssen. Bei den schönsten, den Stil der Renaissance am klarsten zum Ausdruck bringenden Mustern erscheinen figürliche Motive nur selten, meist nur als Theile grottesken Ornamentes, immer aber sind sie gemäss den Stilerfordernissen, welche die klar ausgesprochene Technik des Stickens mit sich bringt, in eckiger Zeichnung streng durchgeführt, wie z. B. an dem Kopfbilde dieses Abschnittes zu sehen. Die Verzerrung der menschlichen Formen, welche dabei unvermeidlich ist, hat die italienischen Musterzeichner aber nur ausnahmsweise zu dergleichen Motiven greifen lassen. Auch geometrische Muster haben sie nicht verwendet, sondern fast immer sich bemüht, die Ranke und andere Motive vegetabiler Ornamentik der Technik gemäss zu stilisiren. Bei aller augenfälligen Mannigfaltigkeit lassen sich die Muster auf eine kleine Zahl von Grundformen zurückführen.

Die wichtigsten dieser Grundformen sind in den zur Schau ausgehängten Stickereien, Borden von Handtüchern und Deckchen aller Art für weltlichen und kirchlichen Gebrauch, vertreten. Zu beachten sind die Folgenden:

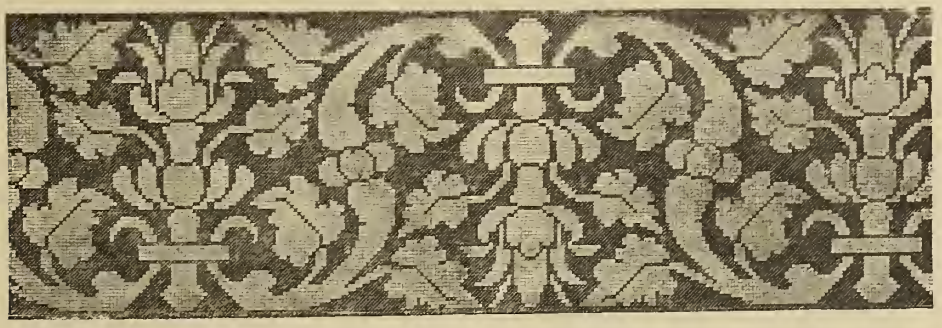
1. Der gerade durchgehende Stamm, von welchem in diagonaler Richtung Zweige auswachsen mit Blättern, Blüthen und Früchten, deren Stiele in einer zur Richtung der Zweige senkrechten Diagonalen wachsen, wodurch der Stilcharakter besonders klar sich ausspricht. Soll die Entwickelung des Ornamentes nur in einer Richtung, z. B. das Aufsteigen betont werden, lässt man sämmtliche Zweige rechts und links vom Stamm nach oben wachsen. Soll die Borde ohne Betonung einer Richtung zu wagerechter Verwendung kommen, lässt man die Zweige abwechselnd nach oben und vorwärts und nach unten und rückwärts wachsen.

2. Der gerade durchgehende, mit diagonalen Zweigen besetzte Stamm, umwachsen von einer mit kleinen Blättern und Blumen besetzten Ranke, welche in grossen diagonalen Zickzacklinien den Stamm so umschlingt, dass sie abwechselnd vor und hinter ihm erscheint. (M. s. obige Abb.).

Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

3. Der in diagonalen Zackenlinien gebrochene Stamm mit Zweigen, welche so angeordnet sind, dass sie abwechselnd nach oben und unten bezw. nach rechts und links wachsend, die Zackenfelder mit ihren Blättern und Blüthen füllen.

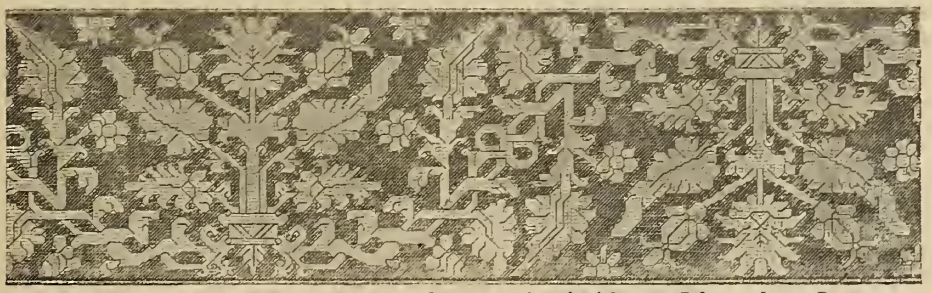
4. Die abwechselnd senkrecht auf- und abwärtswachsenden symmetrisch gegliederten Blüthenzweige, Blüthen oder Palmetten, verbunden durch Diagonalen, welche oft in Reihen kleiner vier- oder achtblättriger Blumenrosetten aufgelöst sind oder die Gestalt eines eckigen S zeigen oder losem Geflecht gleichen. (M. s. die beiden Abbildungen.)



Italienische Rothstickerei auf Leinen, Grund in Durchbruchstich. 16. Jahrhundert. Br. 12 cm.

5. Das Motiv des gestutzten Zweiges, welches in der Webe-Ornamentik schon des 15. Jahrhunderts eine grosse Rolle spielt, wird der Bordenverzierung angepasst, indem kurze, an beiden Enden gestutzte Zweige in Zackenlinien angeordnet und wie bei dem Motiv des zackig gebrochenen Stammes verziert werden.

Auf diese fünf Grundmotive lassen sich nahezu die sämmtlichen rein negativen Muster strengen Stiles und rein italienischen Gepräges zurückführen. Nur wenige der in ihnen auftretenden Pflanzenformen lassen sich auf bestimmte Vorbilder in der Natur deuten; wir finden nur die Weinrebe, den Granatapfel, Eichzweige und in einer sicilianischen Stickerei mit positivem Muster in grüner Seide die Akeleiblüthe (M. s. d. Abb. S. 43).



Italienische Rothstickerei auf Leinen, Grund in Durchbruchstich. 16. Jahrhundert. Br. 14 cm.

Nur selten kommen die positiven Muster dieser Anlage und Technik in mehreren Farben vor, am häufigsten in Spanien, seltener in Italien. Auch dann bewahren sie stets den Flächenstil; nur wenige Farben werden angewendet und diese immer so vertheilt, dass ihre rhythmische Wiederkehr klar in die Augen fällt, ganz im Gegensatz zu den persischen Kreuzstich-

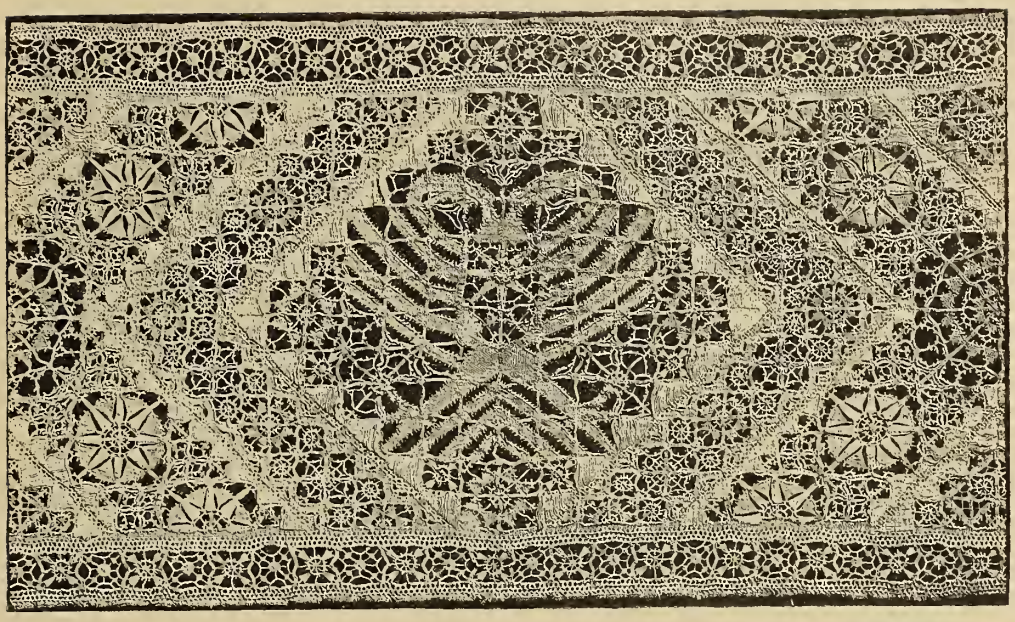
Italienische Rothstickerei auf Leinen. Grund griechischer Doppelstich. 16. Jahrhundert. Br. 10 cm.

stickereien, bei denen die Farben ohne Rhythmus versetzt werden und damit ein Zusammenfliessen derselben zu harmonischem Schimmer erzielt wird.

Auch andere Verfahren der Stickerei bedienen sich gleicher Muster, in Italien besonders die Filetstickerei. Auf einem nach Art der Fischernetze feinmaschig geknoteten Netzgrunde führt man die Muster durch Einziehen von Fäden in die Maschen aus. Entweder verwendet man farbigen Netzgrund und stickt das Muster mit weissem Leinenfaden ein, oder man stickt das Muster weiss in weissen Netzgrund. In beiden Fällen dient auch ein lockeres Gewebe an Stelle des genetzten Grundes.

Indem man in einen Theil der Netzmaschen die Leinenfäden dichtgedrängt einzieht, einen andern Theil locker füllt, verfügt man über zwei Töne. Anfänglich ändert dies nichts am Flächencharakter des Musters, später bedient man sich des zweiten, dunkler wirkenden Stiches, um im Muster eine Schattenwirkung anzudeuten.

Neben den italienischen Arbeiten hebt sich eine Gruppe von Rothstickereien ab, deren Ursprung dem kleinasiatischen Festlande und den diesem vorgelagerten Inseln zugeschrieben wird. Wir sehen fast nur positive Muster. Das ihnen zu Grunde liegende Motiv hat seine pflanzliche Herkunft fast ganz abgestreift. Die Typen sind weniger mannigfach. Abwechselnd auf- und abwärts wachsende grosse Palmettenblumen, welche durch breite Diagonalstreifen verbunden sind, herrschen durchaus vor. In denselben Gegenden, vorzugsweise auf der Insel Rhodos, entstanden sind die auf ihrer ganzen Fläche bestickten Deckchen ohne Borden, deren rothe Flächen durch geometrische weiss ausgesparte Linien gegliedert sind und durch wechselnde Richtungen des Seidenfadens ein reizvolles, je nach dem Einfall des Lichtes sich änderndes Spiel heller und dunkler Töne darbieten.



Borde mit Spitzenstickerei auf ausgezogenem und ausgeschnittenem Leinen, in der Mitte ein Wappenadler. Deutsche Arbeit des 16.—17. Jahrhunderts. Br. 24 cm.

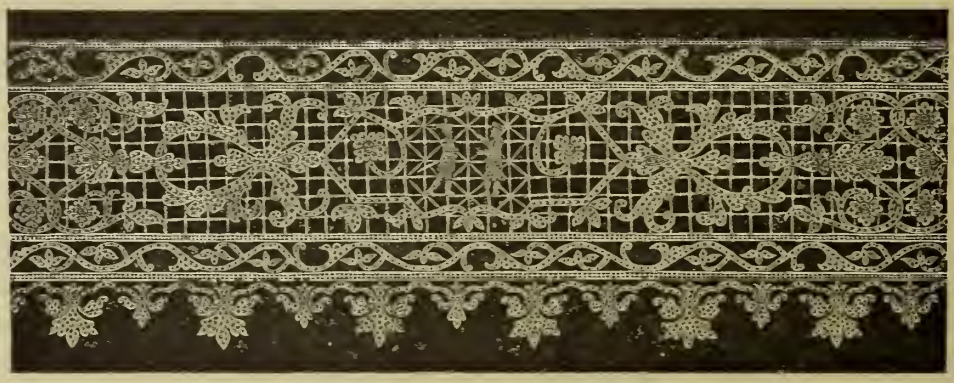
Die Spitzen.

Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

Die Spitzen sind eine Errungenschaft der neueren Zeit. Ihre Anfänge reichen in ihrem Mutterlande Italien nicht weiter zurück als in die letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts. Aus der durchbrochenen Weisstickerei auf gewebtem oder genetztem Leinen-Grunde hat sich damals allmählich die wahre Spitze entwickelt, welche des Gewebes oder Netzes nicht mehr bedarf, sondern deren sämmtliche Theile, sowohl die Umrisse der Ornamente wie der dieselben füllende oder umgebende Grund, ausschliesslich mit Hülfe der Nadel oder der Klöppel angefertigt werden. Nach diesen Werkzeugen ihrer Herstellung sind zwei Gruppen von Spitzen, die genähten und die geklöppelten, zu unterscheiden, jede mit eigenem Formengebiete, eigener Geschichte und eigenen Beziehungen zur Tracht.

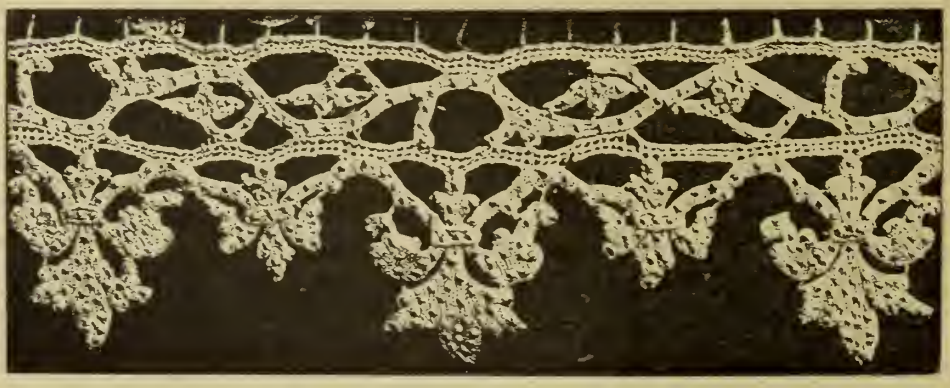
Die genähten Spitzen stehen der Leinenstickerei auf ausgezogenem und ausgeschnittenem Faden nahe (punto tirato, punto tagliato). Die geometrischen Grundformen, welche bei dergleichen Nadelarbeiten vorherrschen, hängen theils unmittelbar mit dem rechteckigen Fadennetze, theils mit den Rosettenbildungen zusammen, welche durch das spinnwebartige Einspannen von Fäden in ausgeschnittenen Lücken des Gewebes entstehen. In ihrer weiteren Entwickelung bedurfte die Spitze dieses Anhaltes nicht mehr; die von dem Vergleich mit dem Spinngewebe „reticella“ benannte Nadelspitze spannte das Gerippe ihrer zierlichen Rosetten frei mit der Nadel vor. Weiter streifte die genähte Spitze auch äusserlich den Einfluss ihres Ursprungs ab und gestaltete sich zu frei geschwungenem blüthenreichen Rankenwerk, welches nur durch Verbindungsfäden, die Stege, zusammengehalten wird, oder dessen Zwischenräume durch verschiedengestaltetes Maschenwerk

Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).



Genähte Leinenspitze, punto tagliato a fogliami. Venetianische Arbeit der Mitte des 16. Jahrhunderts. Breite 17 cm.

gefüllt werden. Bevor diese formale Befreiung der Spitze gleichzeitig mit der höchsten Blüthe ihrer technischen Ausführung sich vollzog, kaum früher als zu Anfang des 17. Jahrhunderts, begnügte man sich, die freien Ranken des Renaissance-Ornamentes, dessen man auch an dem Leinenzeuge nicht entbehren wollte, dadurch herzustellen, dass man sie aus Leinen schnitt, durch Beschlängen, Besticken und Einnähen von Knötchen festigte und für das Auge wirksamer hervorhob, sodann die Ranken, um sie vor dem Auseinanderfallen zu bewahren, auf einen weitmaschigen Netzgrund nähte, den man nach dem Verfahren des punto tirato hergestellt hatte. So entstanden die „punti tagliati a fogliami", welche uns um die Mitte des 16. Jahrhunderts in italienischen Spitzenbüchern begegnen. Als später die Stege (brides) erfunden waren, bedurfte man des Maschengrundes nicht mehr und konnte, nicht mehr an den gewebten Grund der Ornamente gebunden, diese selbst durch die zartesten, den Umrissen und Formen sich anschmiegenden und folgenden Durchbrüche beleben. Als noch die erhabene Einfassung einzelner Theile des Ornamentes und damit eine feine reliefartige Wirkung der Spitze hinzutrat, war gegen die Mitte



Zacke der oben abgebildeten Spitze. Br. 5 cm.

Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

des 17. Jahrhunderts die venetianische Reliefspitze, punto di Venezia benannt nach der berühmtesten Stätte ihrer Anfertigung, punto in aria (in der Luft d. h. ohne Grund genähte Spitze) nach der Art ihrer Herstellung, punto di rilievo oder punto a fogliami nach ihrem Relief und ihrem Blattwerk, zur höchsten Blüthe gelangt und gab nun anderen Ländern, welche sich dem an Venedig zu zahlenden Tribut entziehen wollten, Frankreich vor anderen und am erfolgreichsten, die Anregung zur Herstellung ähnlicher, in der vornehmen Tracht jener Zeit unentbehrlichen Spitzen.

Spitzenborde, punto tirato e tagliato. Italienische Arbeit vom Ende des 16. Jahrhunderts. Br. 14 cm.

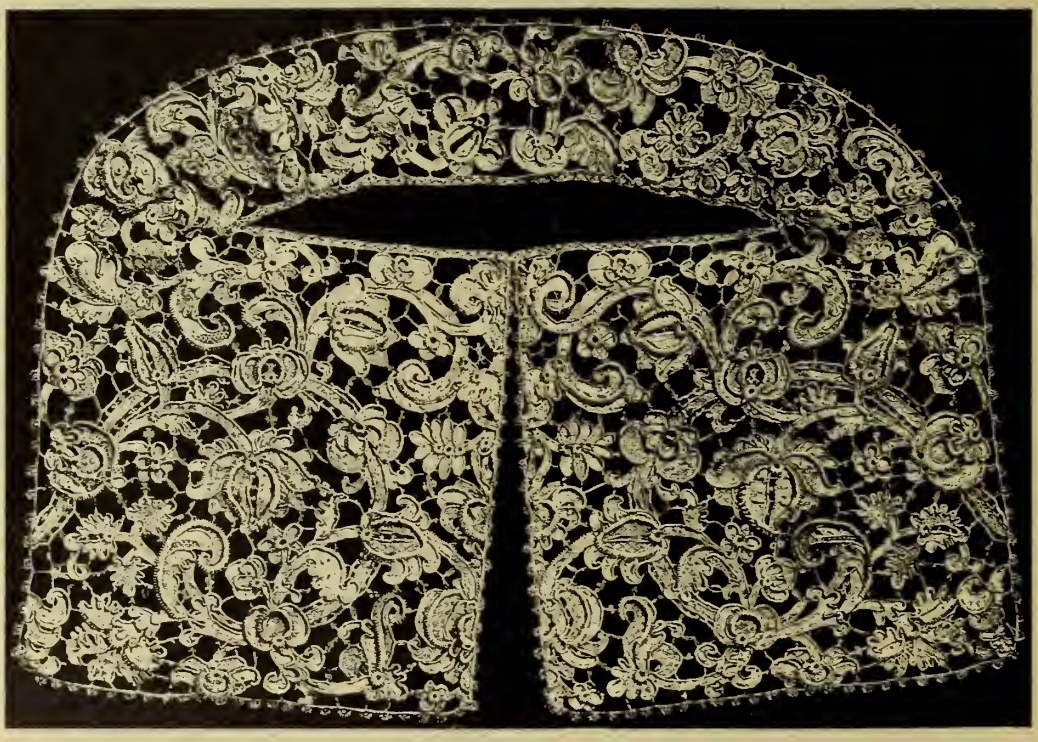
In Frankreich entwickelte sich, hauptsächlich zu Alençon, eine durch Colbert's kluge Maassnahmen geförderte Spitzen-Industrie von grosser wirthschaftlicher Bedeutung. Auch dort waren ihre Vorläufer die Netzstickerei — réseuil — und die ausgeschnittene Arbeit — point de coupé. Zuerst von dem bei ihrer Anfertigung als Unterlage dienenden Pergament „vélin" genannt, erhielt sie, rasch zu hoher Vollendung gediehen, bald den Namen „point de France", den fortan alle Nähspitzen führten, welche in Frankreich hergestellt wurden, gleichviel in welchem der vielen Orte, deren weibliche Bevölkerung ihrer Anfertigung oblag.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts, desjenigen Jahrhunderts, dessen Kunstgewerbe seine Signatur recht eigentlich durch die Spitzen erhält, wurde in Alençon so gut wie in Venedig folgender Weg zur Herstellung der Points eingeschlagen.

Die Zeichnung wurde auf ein Pergamentblatt übertragen, anfänglich ein weisses, in späterer Zeit ein grün gefärbtes. Sodann wurden alle Linien der Zeichnung mit einer Nadel senkrecht durchlöchert, das Pergament auf eine doppelte Leinen-Unterlage genäht, und ein starker Leinenfaden, welcher das Gerippe der Spitze abgeben sollte, allen Umrissen der Zeichnung folgend auf das Pergament gelegt und durch einen zweiten, durch die vorgestochenen Löcher des Pergaments und die Leinenunterlage geführten, feineren Faden befestigt. An diesen aufgelegten Faden knüpft die Ausfüllung der Ornamente, bald mit leinenartig dichter Fadenverschlingung, bald mit zierlichen, geschachten, durchbrochenen Füllmustern an, für deren viele Abarten eine in's Einzelne gehende Namengebung früh gefunden wurde. Die Zwischenräume der Ornamente wurden mit unmähten Fäden — Stegen oder brides — gefüllt, welche sich in freier Führung spannten und den Ornamenten nach ihrer Ablösung vom Pergament Zusammenhang gaben. Um die starren Linien der Stege zu beleben, benähte man sie mit zierlichen,

Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

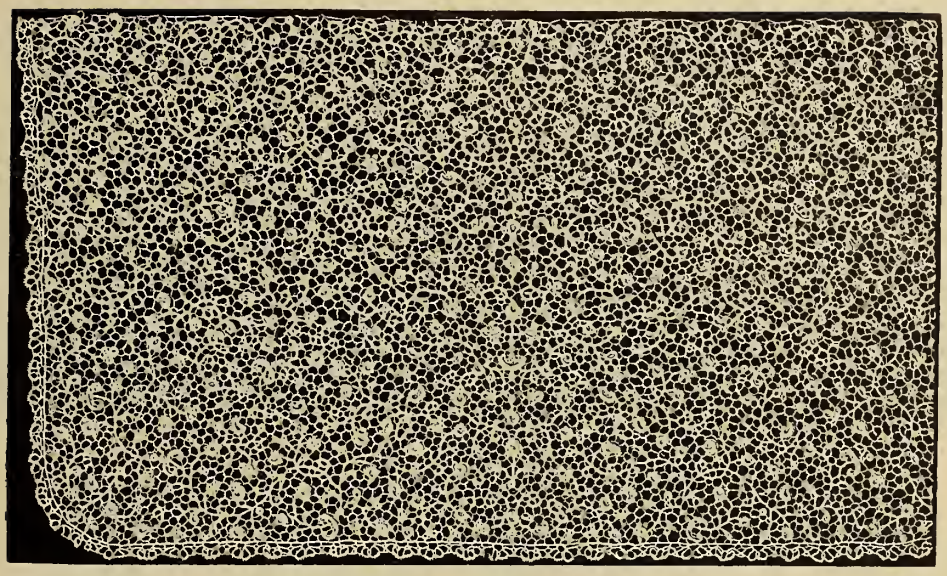
durchbrochenen Rundzacken, den Picots. Zuletzt wurden die erhabenen Theile des Ornamentes über einem aufgelegtem Pferdehaar ausgeführt. Nicht immer wurden alle Umrisse erhaben bestickt; man vertheilte das Relief und stufte es zu feinsten Wirkungen ab. Nunmehr wurde die gestickte Spitze, welche in sich Halt hatte, von ihrem Pergament gelöst, indem man den feinen Faden, mit welchem der Grundfaden aufgenäht war, zwischen den beiden Leinenunterlagen durchschnitt. War, was bei grösseren Spitzen stets geschah, die Arbeit in verschiedenen Theilen ausgeführt worden, so galt es jetzt noch, dieselben aus freier Hand so zu verbinden, dass sie wie aus einem Stücke gefertigt erschienen — und das mühsame und kunstvolle Werk war vollendet.



Herrenkragen aus genähter Reliefspitze. Venetianische Arbeit der Mitte des 17. Jahrhunderts. 1/4 nat. Gr.

Ist auch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die technische Herstellung der französischen Nadelspitzen dieselbe wie diejenige der venetianischen, so unterscheiden sich diese Spitzen doch durch ihre Muster. Während in Venedig grosse Blüthenranken in freiem Schwung die Flächen füllen, zieht man in Frankreich regelmässiger vertheilte kleinere Motive vor. Dem leichten Rankenwerk werden in symmetrischer Anordnung allerlei von Emblemen oder Wappen entnommene Motive und selbst Figuren unter Kronen oder Baldachinen eingeschaltet. Anfänglich wurden wie bei den venetianischen Guipuren alle diese Einzelheiten nur durch die Stege zusammengehalten.

Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

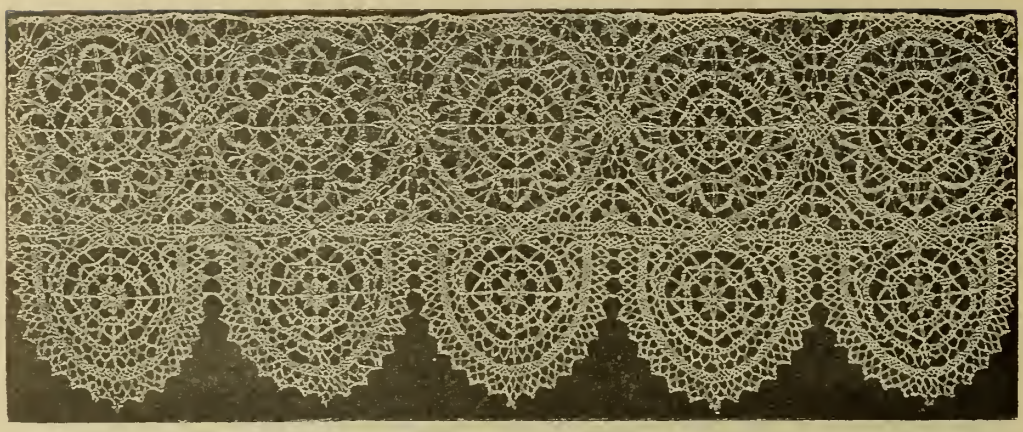


Kragen, französische Nadelspitze. Anfang des 18. Jahrhunderts. Br. 30 cm.

Nachdem die Stege ihre Zeit gehabt hatten, kam der Réseau in Aufnahme, ein die Zwischenräume des Ornamentes füllender, mit der Nadel gearbeiteter zarter Netzgrund, dessen Maschen anfänglich sechseckig waren, später andere eckige oder rundliche Formen erhielten. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts vollzog sich diese Wandlung. Die Hauptstätten der Spitzenfabrikation in Frankreich und den benachbarten Niederlanden geben jede einer besonderen Art des Réseau den Vorzug. Die Maschen werden bald so klein, dass für die Picots der alten Guipuren kein Raum mehr in ihnen bleibt. Der regelmässige, gleichmaschige Netzgrund beeinträchtigte jedoch die Wirkung der Spitzen. Um diese wieder reicher und mannigfacher zu gestalten, erfand man allerlei feine Grundmuster, welche kleinere Flächen, die Herzen der Blumen, kleine Felder zwischen Ranken, Gehängen oder Rococo-Schnörkeln ausfüllten. Als unter dem Einfluss des Stiles Louis XVI. die Blumenmuster der Spitzen magerer wurden und die Muschenmuster in die Mode kamen, sank in Frankreich bald die Industrie der Nadelspitzen. Die Revolution zerstörte sie vollends. Seitdem aber ist die genähte Spitze in Frankreich, an ihrer Geburtsstätte Alençon vor Allem, neuerdings auch auf der Lagunen-Insel Burano im Anschluss an die alte venetianische Reliefspitze zu neuem Leben erblüht.

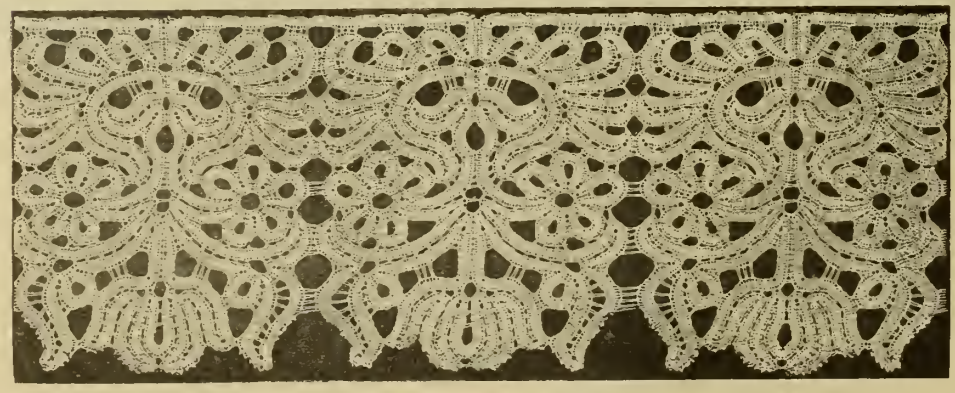
In Deutschland fand die genähte Spitze keine so gedeihliche Entwickelung wie in Italien und Frankreich. Sie beharrte hier im Allgemeinen auf derjenigen Stufe, auf welcher wir sie zu Ende des 16. Jahrhunderts in den Sibmacher'schen Musterbüchern als „dünn, mittel und dick ausgeschnittene Arbeit“ vorgezeichnet finden, und schritt von den Rosettenbildungen nicht zu freierer Zeichnung fort. Mögen auch hie und da im 17. und 18. Jahrhundert in einzelnen Gegenden Versuche in dieser Richtung nachgewiesen werden, zu einer industriellen Bedeutung erhob sich die Spitzennäherei hier nirgends.

Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).



Geklöppelte Zackenspitze. 17. Jahrhundert. Br. 20 cm.

Ob die Wiege der geklöppelten Spitzen in Italien oder Flandern stand, ist nicht entschieden. Sicher kannte man in Italien schon zu Ende des 15. Jahrhunderts das Verfahren, auf einem Kissen mit Nadeln befestigte und am freien Ende um kleine hölzerne oder beinerne Spindeln, die Klöppel, gewickelte Fäden nach Massgabe einer untergelegten Zeichnung und geleitet durch in diese Zeichnung gesteckte Nadeln zu einem festen Gezwirn zu verschlingen. Sicher auch waren italienische Klöppelspitzen schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine diesseits der Alpen begehrte Waare. Von den Niederlanden gelangte die Kunst nach der Mitte des Jahrhunderts durch Barbara Uttmann in das sächsische Erzgebirge, das fortan der Mittelpunkt der deutschen Klöppel-Industrie blieb. Erst im 17. Jahrhundert bürgerte sie sich in der Gegend von Tondern im Schleswigschen ein, um auch dort bis in unsere Tage zu beharren. Ueberall war um das Jahr 1600 die Nachfrage nach geklöppelten Spitzen im Gefolge der herrschenden Mode, welche die Krause, die Rad- und Fächerkragen mit gesteiften Zackenspitzen besetzte, ausserordentlich gestiegen. Für diesen Zweck folgten die Muster der Klöppelspitzen zunächst den Vorzeichnungen für die mit ausgezogenen und ausgeschnittenen Fäden aus Leinengewebe genähten Spitzen.

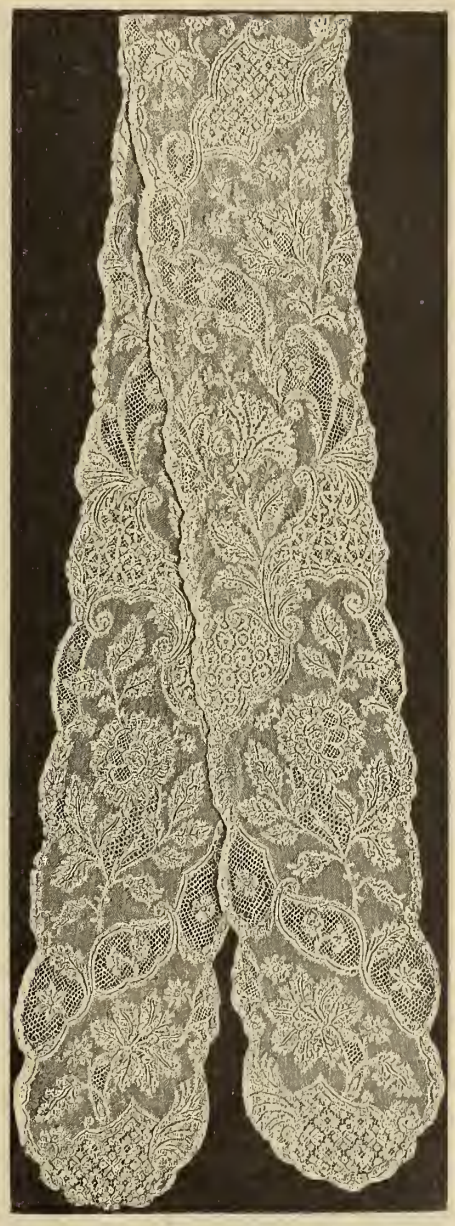


Geklöppelte Spitze. Italien. 17. Jahrhundert. Br. 20 cm.

Ihr Grundzug blieb lange ein geometrischer, nur dass in Folge der veränderten Technik die Klarheit der Zeichnung Einbusse litt und weicher geschwungene Linien vorherrschten. Im 17. Jahrhundert kommen in der Herrentracht mit dem kurz geschnittenen Haar und dem gestutzten Bart auch die Spitzenkrausen aus der Mode. Zu dem frei herabwallenden Haar gesellte sich der weiche Leinenkragen mit dem breiten Spitzenbesatz, welcher sich um Nacken und Schultern schmiegte. Für diesen wurden nun neue Muster aus grossblüthigem Rankenwerk erfunden.

Im Allgemeinen entwickeln sich von da an die Muster der geklöppelten Spitzen gleichlaufend mit denjenigen der genähten, nur dass die abweichende Technik dabei ihren Einfluss übt. Die geklöppelte Spitze mit ihren flachen Mustern wird immer weicher, schmiegsamer, duftiger bleiben, sich besser für gekräusten, gerafften Besatz und für flatternde Barben und Bänder eignen als die genähte, welche schwerer und körperhafter bleibt, dafür den Vorzug klareren, bestimmt umgrenzten Ornamentes und eines gewissen Reliefs bewahrt.

War das 17. Jahrhundert die Blüthezeit der genähten Spitze, so entfaltete sich die geklöppelte am reizvollsten in der Tracht des Rococo. Das nördliche Frankreich und die Niederlande schreiten dabei voran. Valenciennes vertheilt seine Blumenornamente in einem Grunde feiner, durchsichtiger viereckiger Maschen. Mecheln zieht eine kleine rundliche Masche vor und giebt seinen Blumen festere Umrisse, indem es sie mit einem glatten Faden umrandet. Beide füllen die Zwischenfelder mit zierlichen Grundmustern, von denen die gleich Schneeflocken über das klare Netzwerk verstreuten Tupfen, der „fond neige“, besonders hübsch wirken. Chantilly erfindet seinen „font chant“, dessen Maschen durch oben und unten von einem wagerechten Faden durchschnittene Rauten gebildet werden.



Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

Barbe, geklöppelte Spitze von Malines (Mecheln), Mitte d. 18. Jahrhunderts. Br. 15 cm.

Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

Genähte Spitze, venetianische Art, zweite Hälfte der 17. Jahrhunderts. Br. 8½ cm. Probsteier Spitzen-Sammlung.

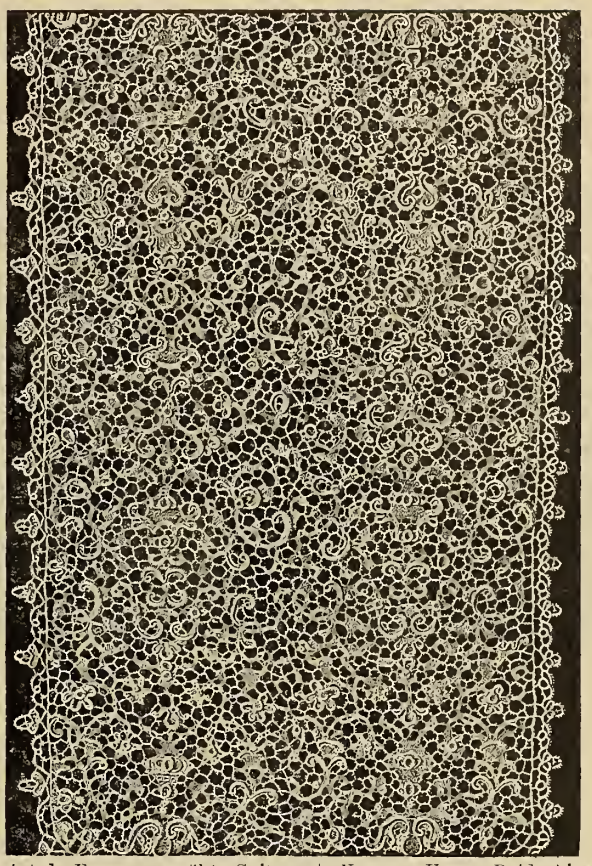
An anderen Orten befolgte man ein gemischtes Verfahren. In Flandern, besonders in Brügge, verband man schon im 17. Jahrhundert auf dem Kissen geklöppelte Blumen durch mit der Hand genähte und mit Picots besetzte Stege zu einem Ganzen, der flandrischen Guipure. Der „point d'Angleterre", welcher übrigens wenig oder gar nicht in England selbst, sondern in den Niederlanden angefertigt worden und um die Mitte des 18. Jahrhunderts sehr beliebt war, bestand aus sehr feinem geklöppeltem Réseau, auf welchem man die einzeln geklöppelten Blumen applicirte. In Brüssel befestigte man auch einzeln mit der Nadel gearbeitete Blumen und Ornamente auf geklöppeltem Réseau.

Um die Bedeutung der Spitzen in der Tracht zu veranschaulichen, sind in diesem Saal auch Trachtenbilder: Oelgemälde, Kupferstiche und Photographien ausgestellt. Einer der besten Spitzenmaler Franz Hals (Amme mit dem Kinde!). Gute Spitzen auch bei Rembrandt (Junger Mann in St. Petersburg, Dame im Buckingham Palace) und M. Mierevelt (Friedrich Heinrich von Oranien mit einer genähten Zacken-Spitze über dem Panzer, deren Seitenstück in der Sammlung). Stiche von P. Drevet nach H. Rigaud mit Points de France (Henry Oswald, Cardinal d'Auvergne; J. B. Bossuet; Herzogin von Nemours).

Mit Ausnahme weniger, gesondert ausgestellter Stücke verdankt das Museum seine reiche Spitzen-Sammlung einer Schenkung von Frau Dr. Marie Meyer. Nahezu der ganze Bestand dieser Sammlung ist von der Schenkerin in der Probstei gesammelt worden. Aufmerksam gemacht durch das gelegentliche Vorkommen von Kissenüberzügen mit Zwischensätzen alter Spitzen in jener Gegend des nordöstlichen Holsteins, stellte Frau Dr. Meyer dort sorgsame Nachforschungen an. Das Ergebniss war ein überraschendes: fast in allen Häusern der alten Bauerngeschlechter fanden sich Spitzen der edelsten Art. Es galt nun nicht nur, diese aus ihren Verstecken hervorzuziehen, sondern auch die glücklich erlangten Stücke, welchen langer Gebrauch an der Bettwäsche übel mitgespielt hatte, wieder in ihrer ursprünglichen Schönheit herzustellen. Frau Dr. Meyer hat beide Aufgaben mit grosser Energie und vollem Verständniss gelöst und schliesslich ihren Spitzenschatz, damit er dem Vaterlande erhalten bleibe, dem Hamburgischen Museum geschenkt, die Doubletten aber dem Thaulow-Museum in Kiel.

Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

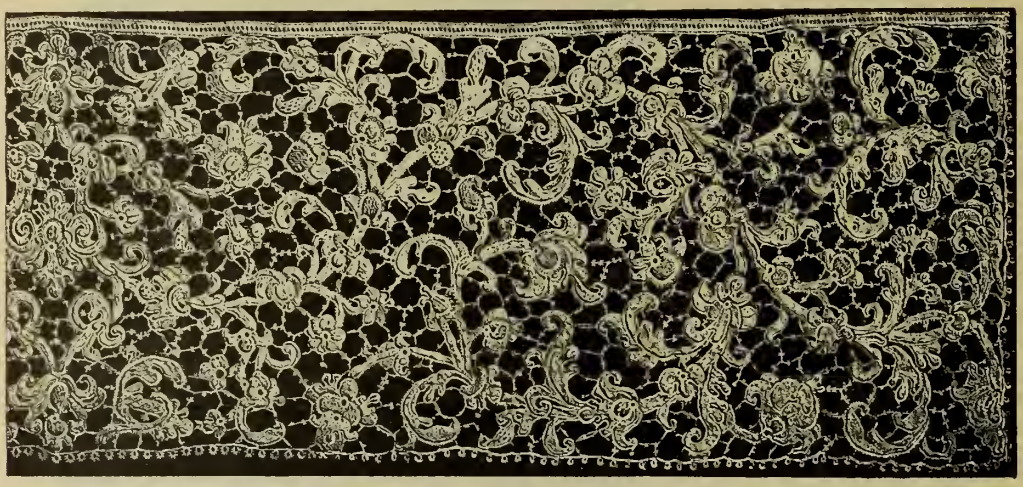
Schon der erste Blick auf diese als Probsteier Spitzen-Sammlung im vierten Zimmer aufgestellten köstlichen Nadel- und Klöppelspitzen lässt erkennen, dass wir es hier nicht mit den Erzeugnissen des Hausfleisses der Probsteierinnen, sondern mit kostbaren Arbeiten aus aller Herren Länder zu thun haben. Nahezu alle vom Ende des 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts entstandenen Arten genähter und geklöppelter Spitzen sind durch typische Beispiele vertreten. Venedig, Frankreich und die Niederlande haben von ihrem Besten beigesteuert — gewiss auch das Land selber, dessen Bevölkerung von Geschlecht zu Geschlecht diese Spitzen bis auf unsere Tage vererbt hat. Gerade hier aber, wo man neue Aufschlüsse vermuthet, muss die Antwort vorläufig unterbleiben. Nur fragende Hinweise auf diese oder jene Möglichkeit scheinen einstweilen berechtigt. Weniger schwierig ist die Frage, wie dieses reiche Erbe fremdländischer Spitzen den Probsteiern zugeflossen. Zwei Quellen kommen hier in Betracht. Nach dem was wir von dem kunstgewerblichen Luxus wissen, den niederdeutsche Bauern anderer Gegenden, getrieben haben, darf uns nicht Wunder nehmen, dass die wohlhabenden und freien Bauern in der fruchtbaren, einst durch niederländische Kolonisten bevölkerten Probstei es sich auch etwas kosten liessen, zum Schmucke ihrer Frauen und ihrer Betten schöne Spitzen aus weiter Ferne zu beziehen. Der Handel im 17. und 18. Jahrhundert gab Gelegenheit genug zu solchen Käufen; waren doch hier im deutschen Norden auch alle Städter, welche mit der Spitzen-Mode fortschreiten wollten, den Italienern, Franzosen und Niederländern tributpflichtig. Ferner wird zu dem Spitzenerbe der Probsteier eine Thatsache beigetragen haben, welcher wir auch in anderen Beziehungen bei unseren Bauern begegnen, diejenige, dass die von den Städtern als altmodisch abgestossenen Dinge eine Zufluchtstätte bei den Bauern fanden, welche schönen Hausrath zu schätzen und ihn, von Modelaunen unbeirrt, besser zu hüten verstanden als die



Point de France, genähte Spitze mit Kronen, Vasen, Baldachinen in Réseau. Anfang des 18. Jahrhunderts. Br. 18. cm. Probsteier Spitzen-Sammlung.

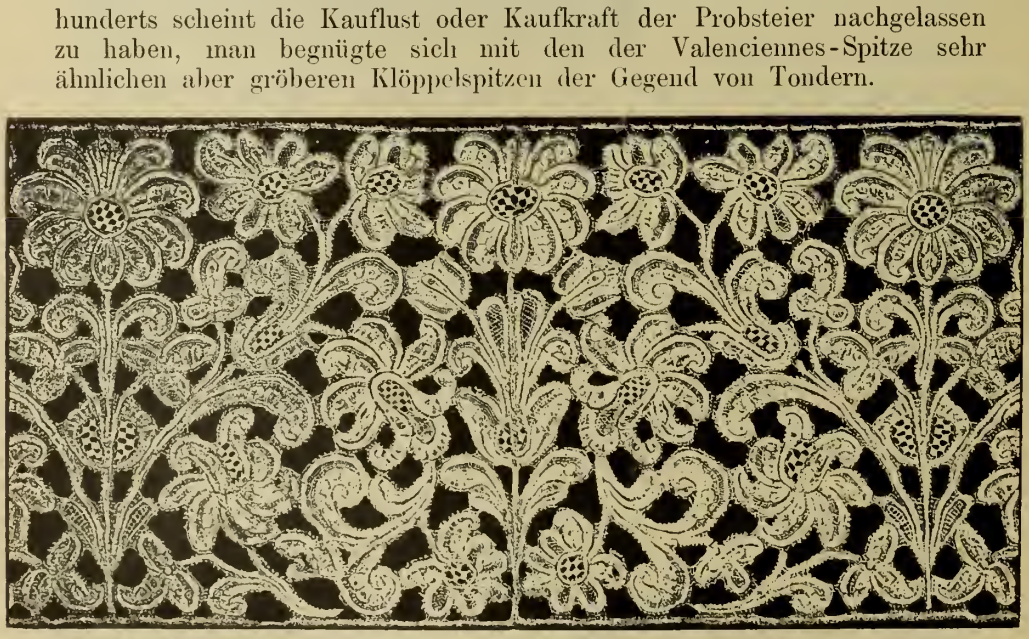
Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

Stadtbewohner. So mag manche Venetianer Reliefspitze oder flandrische Guipure, nachdem sie bei den adeligen Stiftsdamen des Preetzer Klosters oder den Gutsherrinnen der Gegend ausgedient hatte, in ein Bauernhaus gerettet, dort nur bei Kindtaufschmausen und Hochzeiten aus der Truhe an's Licht gezogen sein und so in leidlicher Erhaltung es bis zu den Tagen



Genähte Venetianische Reliefspitze, Mitte des 17. Jahrhunderts. Breite 16½ cm. Probsteier Spitzen-Sammlung.

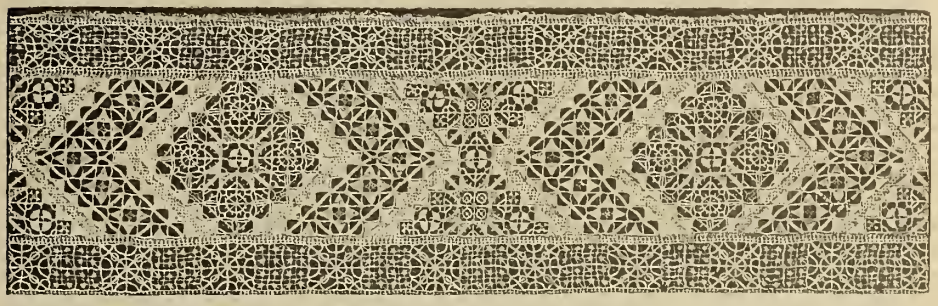
gebracht haben, da Frau Dr. Meyer die Schätze zu heben verstand. Auffällig ist, dass in der Sammlung die luftigen und zarten flandrischen und nordfranzösischen Klöppelspitzen der Rococo-Zeit von Valenciennes, Malines, Binsch fast nicht vertreten sind. Damals um die Mitte des 18. Jahrhunderts scheint die Kauflust oder Kaufkraft der Probsteier nachgelassen zu haben, man begnügte sich mit den der Valenciennes-Spitze sehr ähnlichen aber gröberen Klöppelspitzen der Gegend von Tondern.



Flandrische Klöppelspitze, zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. Breite 25 cm. Probsteier Spitzen-Sammlung.

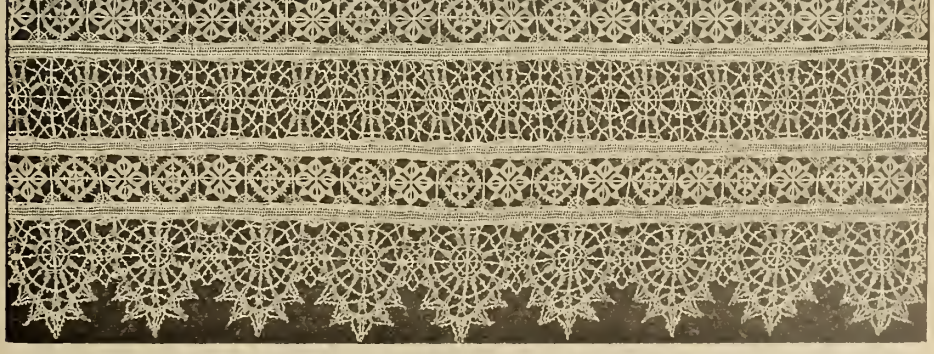
Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

Bei der Verwirrung, welche noch in der Zuweisung vieler Spitzen an bestimmte Mittelpunkte der alten Näh- und Klöppel-Industrien herrscht, schien es nicht angemessen, den reichen Inhalt der Probsteier Spitzen-Sammlung nach örtlichen Gruppen geordnet auszustellen. Sie sind daher nach technischen Gesichtspunkten gruppirt und weiteren Forschungen muss vorbehalten bleiben, eine geschichtliche und geographische Sonderung durchzuführen. In fünf Gruppen sind die Nadelspitzen, in sechs die Klöppelspitzen mit ihren schönsten Stücken zur Schau gestellt.



Genähte Spitze, aus Leinengewebe mit ausgezogenen und ausgeschnittenen Fäden. Deutschland, 16.—17. Jahrhundert. Br. 12 cm. Probsteier Spitzen-Sammlung.

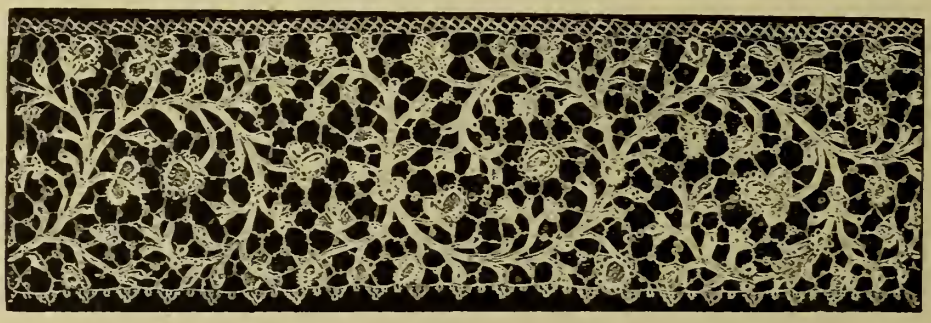
Die erste Gruppe umfasst die auf ausgezogenem und ausgeschnittenem Leinengrund gearbeiteten Spitzen, den punto tirato und tagliato der Italiener. Hier die Ursprungsländer zu bestimmen, ist unmöglich, da den geometrischen Motiven dieser Nadelarbeiten der nationale Grundzug fehlt. Sie haben sich einfach aus der Technik entwickelt. Mögen einzelne dieser Spitzen aus Italien oder den Niederlanden ihren Weg nach Holstein gefunden haben, so wird man doch nicht fehlgreifen, wenn man gerade in dieser Gruppe eigene Arbeiten der Probsteierinnen vermuthet; ist doch, wie dies unsere Mustertücher (M. vgl. S. 60) beweisen, in den Landschaften der Niederelbe und in Schleswig diese Art von Stickerei durch das ganze 17. Jahrhundert mit einer Fertigkeit geübt worden, welche hinter den Leistungen der Italienerinnen nicht zurücksteht. Dabei ist der Einfluss der Sibmacher'schen Vorlagen, welche hier viel verbreitet gewesen sein müssen, unverkennbar.



Spitze, die schmalen Borden ausgenähte Arbeit, die breite Borde und die Zacken geklöppelt. Deutschland, 16.—17. Jahrhundert. Br. 14 cm. Probsteier Spitzen-Sammlung.

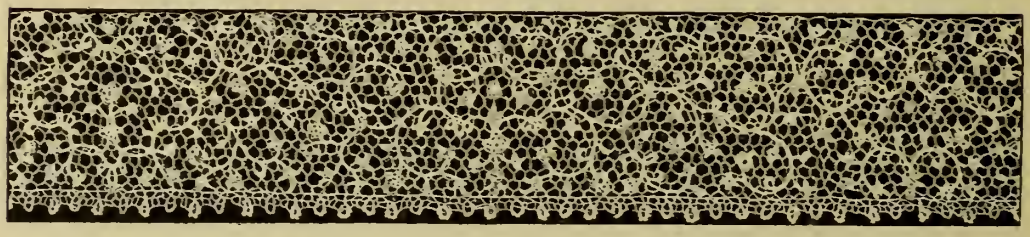
Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

Seltener findet sich die ächte Reticella-Spitze, bei welcher kein gewebter Grund benutzt, sondern das Fadengerippe frei vorgespannt wird. Sie findet bei Zackenspitzen Verwendung. Für die Zwischensätze der Bett- und Tischwäsche herrscht die ausgezogene Arbeit vor. Bisweilen werden dergleichen Zwischensätze auch mit geklöppelten Zacken verbunden. Zackenspitzen von ausgezogener Arbeit fanden sich nicht, wohl aber ausnahmsweise eine der spanischen Solspitze ähnliche gröbere Abart der Reticella mit grossen Sternmustern.



Genähte venetianische Reliefspitze, ca. 1700. Br. 9 cm. Probsteier Spitzen-Sammlung.

In besonderer Schönheit tritt die Gruppe der venetianischen Reliefspitzen der Mitte des 17. Jahrhunderts hervor. Die breiten Borden mit den die Fläche in grossen Spiralen füllenden kräftigen Blüthenranken lassen keinen Zweifel an ihrer Herkunft bestehen. Unter den schmalen Borden finden sich einige von minder gutem Relief, welche eine weniger geübte Hand verrathen und vielleicht als einheimische Nachahmungen der italienischen Vorbilder angesprochen werden dürften.



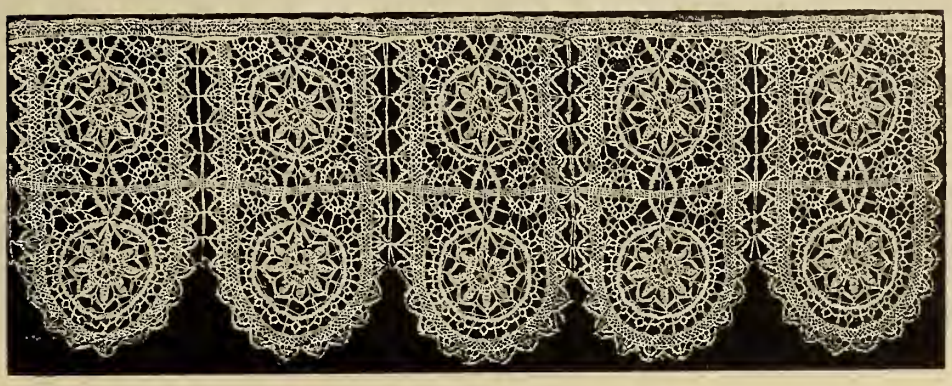
Genähte französische Spitze, point de France, Anfang des 18. Jahrhunderts. Br. 7 cm. Probsteier Spitzen-Sammlung.

Eine dritte Gruppe vereinigt die französischen Nadelspitzen. Die oben beschriebenen Eigenthümlichkeiten der points de France sind deutlich erkennbar. Eine Borde, welche an flachen Ranken kleine frei aus der Fläche wachsende Blumen zeigt, könnte auch italienischer Herkunft sein.

Eine vierte Gruppe umfasst Nadelspitzen ungewissen Ursprungs. Ihre Zeichnung erinnert theils an venetianische, theils an französische points, aber nirgend zeigen sie das eigenthümliche Relief derselben. Einige scheinen Nachbildungen geklöppelter flandrischer Guipuren zu sein. Wahrscheinlich verbergen sich gerade in dieser Gruppe in Holstein selbst angefertigte Stücke. Das gleiche gilt von den Bändel-Spitzen. Ein vorher fertig geklöppeltes oder mit der Nadel gearbeitetes Bändchen, welches allen Ornamenten, den Ranken, Blättern und Blumen zu Grunde liegt, durch Stege mit Picots zusammen gehalten und mit durchbrochenen Füllungen einzelner, von den Bändchen eingefassten Flächen belebt wird, prägt dieser Spitzenart einen eigenen Stil auf.

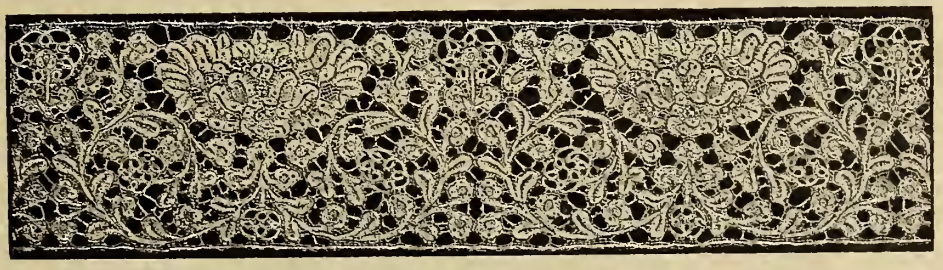
Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

Unter den Klöppelspitzen umfasst die Gruppe der Zackenspitzen die ältesten Arbeiten, ohne dass jedoch alle derselben mit Sicherheit in die zweite Hälfte des 16. und die erste des 17. Jahrhunderts zu versetzen wären. Wurde die Zackenspitze auch um die Mitte des letzteren aus der vornehmen Tracht verdrängt, so behauptete sie doch noch lange ihren Platz an der Tisch- und Bettwäsche. Auch diese Gruppe zeichnet sich durch besonders schöne Beispiele aus. Italienischer, niederländischer, französischer oder deutscher Ursprung lassen sich nicht feststellen.



Geklöppelte Zackenspitze. 17. Jahrhundert. Br. 13 cm. Probsteier Spitzen-Sammlung.

Prachtvoll bieten sich die Gruppen der flandrischen und brabanter Klöppelspitzen des 17. Jahrhunderts dar. Auf den Borden und Zwischensätzen entfaltet sich grossblättriges Rankenwerk, welches entweder in grossen Schlangenlinien ohne Unterbrechung fortlaufend oder in symmetrischen Sträussen auftritt, welche wachsend das Feld mit zwei abwechselnden Motiven füllen. Grosse Blumen, flach ausgebreitete und tulpenförmig halbgeschlossene, entblühen den Ranken.



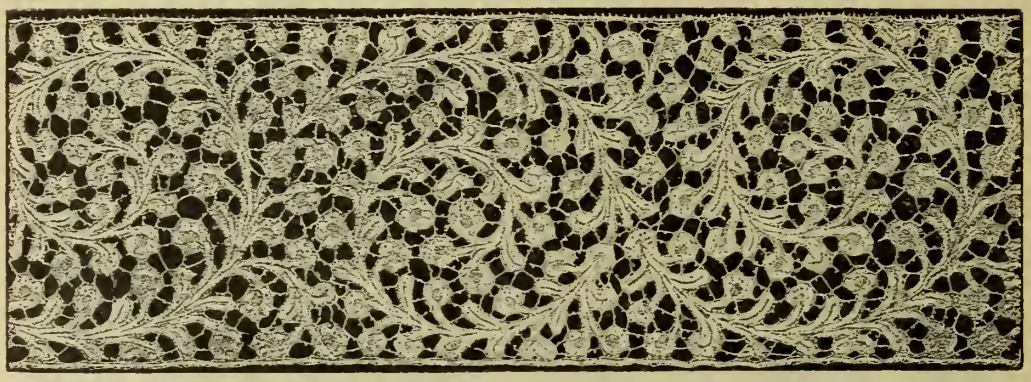
Geklöppelte flandrische Spitze. 17. Jahrhundert. Br. 9½ cm. Probsteier Spitzen-Sammlung.

Die erste dieser Gruppen enthält solche Guipuren, bei welchen die Zwischenräume des Ornaments unausgefüllt bleiben und als leere rundliche Löcher wirken. Zusammenhang ist den Ranken dadurch gegeben, dass an den Berührungspunkten die Klöppelfäden der angrenzenden Theile sich unauffällig verflechten. Dies Verfahren, mit dem die schönsten und grössten Stücke gearbeitet sind, führt zu verhältnissmässig dichten Mustern.

Lockerer gestalten sich die Ranken der Zwischensätze in der zweiten Gruppe, da sie hier nicht mehr Stützpunkte an einander zu suchen brauchen, sondern durch Stege verbunden sind. Letztere sind bei keinem unserer Muster mit der Nadel gearbeitet, sondern mit dem Ornament zusammen geklöppelt. Unmerklich entwickelt sich hierbei der Netzgrund durch Kreuzung der Stege. Zunächst ergiebt sich daraus ein Netz viereckiger Maschen, dessen Starrheit man gern durch Muschen aus kleinen Rauten mildert.

Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

Endlich in der dritten Gruppe sehen wir die Zwischenräume der Ranken mit sechseckigem Maschenwerk ausgefüllt Anfänglich ist es locker und unregelmässig, indem die Sechsecke sich in den Mitten der Zwischenfelder vergrössern. Später füllen ganz regelmässige kleine Sechsecke den Grund. Immer ist dieser mit dem Muster in einem Stück geklöppelt. Das Rankenwerk erscheint auch hier lockerer und schlanker, als wenn die Lücken unausgefüllt bleiben.



Geklöppelte Spitze. Genua oder Flandern. 17. Jahrhundert. Br. 13½ cm.
Probsteier Spitzen-Sammlung.

Eine vierte Gruppe umfasst Klöppelspitzen, deren Ursprung von Einigen nicht in den Niederlanden, sondern in Genua gesucht wird. In der Technik gleichen diese Spitzen denen der zweiten flandrischen Gruppe und auch hier finden sich entweder laufende oder symmetrisch wachsende Ranken. Die ornamentale Grundform derselben ist aber eine abweichende. Die Spiralen entwickeln sich in strengeren, weniger in die Länge gezogenen Linien und sind an Stelle der grossen Blätter und Blumen mit zungenförmigen Blättchen und kleinen rundlichen Blumen meist in regelmässigem Wechsel besetzt.

Eine fünfte Gruppe enthält solche Klöppelspitzen unbekannter Herkunft, deren Ornamente sich keiner der übrigen Gruppen einordnen, oder die sich durch technische Besonderheiten auszeichnen. Bei einer Borde, vielleicht Arbeit einer Brabanterin, sind die durchbrochenen Mittelfelder der Blumen mit frei vortretenden Zotteln besetzt.

Endlich sind noch diejenigen Klöppelspitzen zu beachten, deren Ursprung im Lande selbst, in der Gegend von Tondern mit Sicherheit festgestellt ist. Alte, im Gewerbemuseum zu Flensburg bewahrte Musterbücher tondernscher Spitzenhändler mit zahllosen Abschnitten von ihnen vertriebener Spitzen haben diesen Nachweis gestattet.

Dieses Ergebniss ist aber nicht von erheblicher Tragweite, da die Proben der Musterbücher sich nicht über die Mitte des 18. Jahrhunderts zurück erstrecken. Sie lassen die Frage offen, ob nicht manche der schönen Zackenspitzen und der als flandrische Klöppelspitzen bezeichneten Zwischensätze ebenfalls im Schleswigschen entstanden sind. Nach der von Fräulein J. Mestorf in Kiel i. J. 1884 im Anschluss an unsere Probsteier Spitzen-Sammlung veröffentlichten Abhandlung „Zur Geschichte der Spitzen“ wurden schon i. J. 1639 Spitzen im Tondernschen geklöppelt. Dass diese von der damaligen Spitzenmode, in welcher noch die Zackenspitzen vorherrschten, abgewichen seien, ist nicht anzunehmen. Weitere Forschungen müssen versuchen, die hier von Fräulein Mestorf mitgetheilten, auf die alte Tondernsche Spitzen-Industrie und die Ploener Kanten-Klöppelei bezüglichen Ueberlieferungen mit den im Lande erhaltenen alten Spitzen, insbesondere denen der Probsteier Sammlung, in Zusammenhang zu bringen.

Spinnräder und Klöppelkissen.

Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

Den Erzeugnissen weiblicher Handfertigkeit schliessen sich die von den Frauen bei deren Herstellung benutzten Geräthe, Spinnräder und Klöppelkissen, an.

Neben dem uralten Spinnen des Fadens aus der Hand nur mittelst Kunkel und Spindel tritt schon im Alterthum die Benutzung mechanischer Vorrichtungen auf. Zuerst das Handspinnrad, dessen mittelst einer Kurbel bewirkte Umdrehung durch eine Schnur ohne Ende auf eine wagrecht lagernde Spindel übertragen wird. Erst zu Anfang des 16. Jahrhunderts wird das Spinnrad in Deutschland durch den Tretschemel verbessert, dessen durch den Fuss der Spinnerin bewirkte Auf- und Abwärtsbewegung mittelst der Stange auf das senkrechte Rad und die wagrechte Spule übertragen wird. In dieser Gestalt hat sich das Spinnrad auch bis heute bei unserer Landbevölkerung erhalten. Vordem war es Jahrhunderte hindurch auch im städtischen Hause ein nothwendiges Geräth, dessen Gebrauches jede deutsche Frau kundig war. Ein so viel benutztes Geräth, das in der Aussteuer der Braut einen Ehrenplatz einnahm und als Attribut der fleissigen Hausfrau seine Bedeutung noch über die Zeit seiner wirklichen Benutzung hinaus bewahren konnte, hatte überall Anspruch auf schmuckvolle Gestaltung. Das leichte Gestänge und Räderwerk, aus welchen es zusammengesetzt ist, bot nicht Körper genug für reiche Schnitzerei, nicht Flächen genug für eingelegte Arbeit, war aber ganz geschaffen für die Anwendung von Drechslerarbeit. Die Stäbe, Stangen und Speichen liessen sich auf der Drehbank mannigfach und zierlich profilieren und allerlei technische Spielereien, das Drechseln von Schraubenwindungen, von beweglichen Ringen, von durchbrochenen Knäufen fanden hier schickliche Verwendung. So wurde das Spinnrad zum Hauptstück des Drechslergewerbes, seine geschickte Herstellung ein Beweis erlangter Meisterschaft.

Ausgestellt u. A. ein Nürnberger Spinnrad des 17. Jahrhunderts; ein sehr zierliches, aus Bayern stammendes Spinnrad nebst Garnwinde, deren bescheidene Schnitzereien am Fussbrett und an einigen Knöpfen sie in die letzten Jahre des 18. Jahrhunderts verweisen; ein aus Schleswig-Holstein stammendes Spinnrad nebst Haspel, an welchen mit aufgelegten kleinen Ornamenten aus gesägtem Holz, angehängten vergoldeten Troddeln und aufgesetzten Blumenvasen des Guten zu viel gethan ist. Zu beachten die auf den friesischen Inseln in Gebrauch gewesenen Spinnrockenleder mit abgepassten, gepressten und bemalten Verzierungen.

Auch den alten Klöppelkissen, von denen zwei, das eine a. d. J. 1793, mit angefangenen Spitzenborden aus der Gegend von Tondern ausgestellt sind, sieht man es an, dass sie ihren Besitzerinnen mehr waren als Handwerksgeräth. Die feinen Drechselprofile der Klöppel sind noch mit Ringelchen bunter Glasperlen hübsch umwunden.

Daneben sind einige alte deutsche Musterbücher ausgelegt, wie solche den Frauen, welche hier im deutschen Norden Spitzen nähten oder klöppelten, vorgelegen haben mögen. Das älteste ist das 1601 zu Frankfurt a. M. bei Romani Beati sel. Erben gedruckte Spitzenbuch (theils nach Sibmacher, theils nach italienischen Mustern). Dann Johan Sibmacher's Modelbuch von 1604 und der Rosina Helena Fürstinn Neues Model-Buch v. 1705 (z. Th. nach Sibmacher).

Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

Neuzeitige hamburgische Stickereien.

Frau Dr. Marie Meyer hat dem Museum mit ihrer Probsteier Spitzen-Sammlung eine Anzahl Stickereien überwiesen, welche aus dem von ihr in Gemeinschaft mit Fräulein Bertha Hövermann als technischer Leiterin und Frau E. Schreiber als Zeichnerin i. J. 1879 in Hamburg begründeten und von diesen beiden Damen noch jetzt geleiteten Atelier für Kunststickerei hervorgegangen sind. Diese in dem Schrank zur Rechten der Mitte des Saales der Spitzensammlung ausgestellten Stickereien sind zum grössten Theil zu Anfang der achtziger Jahre entstanden. Sie haben schon in der Fach-Ausstellung, welche die „Union centrale des arts décoratifs“ i. J. 1882 zu Paris veranstaltet hatte, ihre Probe bestanden. In der fünfzehnten, die Stickereien umfassenden Gruppe dieser Ausstellung ragten die von Frau Dr. Marie Meyer vorgeführten Handstickereien so hoch über diejenigen aller übrigen Wettbewerber empor, dass ihnen allein die höchste Auszeichnung, die Goldene Medaille, zuerkannt wurde. Der von Eduard Didron verfasste officielle Bericht der Jury gedenkt derselben mit hoher Anerkennung. Er ist überrascht von der ausserordentlichen Mannigfaltigkeit der Arbeiten, von ihrem vortrefflichen Stil und ihrer vollendeten Ausführung. Er bewundert die angemessene Anwendung der alten Stickweisen und das Streben, nicht nur nachzubilden, sondern Neues zu schaffen und schliesst mit dem Wunsche, die französischen Ateliers möchten dem Beispiel folgen, welches ihnen von einem zwar noch sehr jungen, aber schon so hervorragenden Etablissement gegeben worden sei.

Der gegenüber stehende Schrank birgt gleichfalls ein Werk des Meyer'schen Ateliers, das Frühstücksgedeck (Tischtuch und sechs Servietten), mit welchem Frau Dr. Meyer auf jener Pariser Ausstellung unter sieben Wettbewerbern um den ausgeschriebenen Preis den Sieg davon trug und mit der „Plaquette de bronze“ ausgezeichnet wurde. Es war dies die höchste Auszeichnung, welche vergeben wurde. Unter den anderen Bewerbern um elf in derselben Gruppe ausgeschriebene, andere Stickereien betreffende Preise, bei welchen Frau Dr. Meyer sich nicht betheiligt hatte, wurde nur ein einziger Aussteller, und auch dieser nur bedingungsweise, der Plaquette würdig erachtet.

Hervorzuheben sind: Rothstickereien auf Leinen, in der Technik den alten italienischen Stickereien der Sammlung nachgearbeitet, aber mit neuen Mustern; darunter ein Handtuch mit gestickter Borde (Nesselmuster) nach derjenigen einer der Servietten des Gedeckes, welches i. J. 1881 der Prinzessin Victoria Augusta von Schleswig-Holstein und dem Prinzen Wilhelm von Preussen von einer Vereinigung Schleswig-Holsteinischer Frauen und Jungfrauen als Hochzeitsgabe überreicht wurde. (Die gesammten, im Atelier von Frau Dr. Marie Meyer entworfenen und ausgeführten Muster, veröffentlicht in Lichtdruck bei Strumper & Co. Hamburg 1881, mit Einleitung von Dr. J. Brinckmann.) — Ferner Taufkleid in reichster Weissstickerei, Täschchen mit Goldstickerei und metallenen Bügeln a. d. kunstgewerblichen Werkstatt v. R. Bichweiler in Hamburg.

Neben den Meyer'schen Stickereien ist eine grosse nach einem Muster desselben Ateliers von Frau Auguste Gerson ausgeführte Decke in Rothstickerei ausgestellt, welche auf der Hamburgischen Gewerbe- und Industrie-Ausstellung d. J. 1889 mit der silb. Medaille ausgezeichnet und später dem Museum von ungenannten Freunden geschenkt ist.

Kaminbehang, vielfarbige Seidenwirkarbeit eines hamburgischen Hautelisse-Wirkers von ca. 1600. Länge 1 m 75.

Die Arbeiten der Bildwirker.

Tapisserien-Gobelins.

Fünftes Zimmer (zweites der Nordseite).

Das Verfahren der Bildwirkerei, eine senkrecht oder wagerecht gespannte Fadenkette durch Einziehen und Befestigen farbiger Fäden mit ornamental oder bildmässig zusammenwirkenden Farben-Flächen zu bedecken, reicht in ein hohes Alterthum zurück und darf für älter gelten als das Weben bunter Muster mit durch die ganze Kette laufenden Schussfäden. Angewandt auf das Einfügen farbiger wollener Zierstücke in das leinene Grundgewebe von Kleidungsstücken, begegnet es uns in den Gewändern aus ägyptischen Gräbern spätrömischer und frühchristlicher Zeit. (Man vgl. die Abb. auf S. 17, 19 u. 20) und ebenso in den mit kufischen Inschriften verzierten arabischen Seidengeweben, welche aus denselben Gräbern herrühren. Auch die alten Culturvölker Süd-Amerikas und Ost-Asiens haben es geübt. Es dient im europäischen Mittelalter, dessen grossen Bedarf an Wandteppichen zum zeitweiligen Schmuck der Wohnräume und Kirchen zu decken, und wird von da an ohne Unterbrechung bis in unsere Tage zu gleichem Zwecke gepflegt, freilich unter sehr ungleicher Betheiligung der Völker. Seine höchste Blüthe erreicht es im 15. und 16. Jahrhundert in Flandern, während Italien zurückbleibt und seiner Lust an figurenreichem Bilderschmuck der Wände mehr durch Frescomalereien als durch bewegliche nach den Vorzeichnungen der Maler gewirkte Bildteppiche genügt.

Vor anderen Städten der Niederlande war Brüssel im 16. Jahrhundert ein Mittelpunkt der gewerbmässigen Herstellung grosser Bildteppiche. Zahlreiche Teppichfolgen mit biblischen oder antiken Historien in reichen Umrahmungen von Grottesken oder üppigen Frucht- und Blumengehängen gingen aus seinen Werkstätten hervor. Jedoch lassen sich erst vom Jahre 1528 an, wo das doppelte B (Brüssel in Brabant) zu Seiten eines Schildes als Marke aller in Brüssel gewirkten Teppiche vorgeschrieben wurde, diese von den ähnlichen Erzeugnissen von Antwerpen, Brügge, Löwen, Oudenarde, Lille, Tournay und anderen Städten, wo diese edle Kunst gleichfalls blühte, unterscheiden.

Der einzige grosse Wandteppich der Sammlung, eine Brüsseler Hautelisse-Wirkerei des 16. Jahrhunderts mit figurenreicher Darstellung, hängt im ersten Zimmer der Möbel-Abtheilung. Rechts thront König David neben seiner Gemahlin, während zu beiden Seiten des Thrones je zwei Personen des Hofstaates stehen. Diese sowohl wie das königliche Paar geben in Mienen und Gebärden ihrem Entsetzen Ausdruck über die Kunde, welche ein links vom Thron dargestellter Krieger überbringt. Der Krieger, in reicher Rüstung und langflatterndem Mantel, weist mit der Rechten zurück auf das von ihm gemeldete Ereigniss, das sich im Hintergrunde abspielt. Dort sieht man nämlich unweit eines palastartigen Gebäudes zwei Kriegsleute im Begriff,

Fünftes Zimmer (zweites der Nordseite).

einen schon zu Boden gesunkenen Mann vollends zu tödten. Dargestellt ist die Ermordung Abner's, des Feldhauptmannes Sauls durch Joab und seinen Bruder Abisai (2. Sam. 3,27) und in der Hauptdarstellung die Meldung dieser That vor David, welcher den Verdacht einer Mitschuld von sich weist. Den breiten Rand füllen dichte Gehänge von naturalistisch gebildeten Blumen und Früchten, zwischen welchen Vögel und Schmetterlinge angebracht sind. Die unteren Ecken des Randes enthalten im Geranke figürliche Scenen: links hockt ein gehörnter Faun, in der Rechten den Kinnbackenknochen eines Thierschädels haltend, die Linke einer neben ihm gelagerten Bacchantin auf die Schulter legend, (entlehnt aus Dürer's Stich „Der grosse Satyr" Bartsch 73) — rechts sitzt eine Frau, in deren Schoos ein nackter Knabe angstvoll geflohen ist.

Am Untersaum die brüsseler Marke, am rechten Seitensaum eine Hausmarke als Abzeichen des Verfertigers oder des Händlers, auf dessen Bestellung der Teppich gewirkt worden.

Im 17. Jahrhundert übernimmt Frankreich unter Ludwig XIV. die Führung mit den Erzeugnissen seiner Staats-Manufactur, deren von einem früheren Besitzer ihrer Baulichkeiten entlehnter Name „les Gobelins" sich nur in Deutschland als landesläufige Bezeichnung aller verwandten Arbeiten eingebürgert hat. Von Flandern und Frankreich aus ziehen öfters Bildwirker an fremde Fürstenhöfe, wo sie vorübergehend ihre Kunst betreiben. In Spanien, in Schweden, in Dänemark, in Russland, in England und in Deutschland sehen wir Werkstätten von Bildwirkern zeitweilig in Thätigkeit. Aber nur in Frankreich hat diese Kunst alle Wandelungen des Staates, der Gesellschaft und des Geschmackes siegreich überdauert. Dort wird sie in der Manufacture des Gobelins noch wie vor Jahrhunderten gepflegt und geübt, vor Allem, um die öffentlichen Bauten des Staates mit herrlichen Bildteppichen zu schmücken.

Zweierlei Verfahren finden bei der Bilderwirkerei Anwendung. Bei dem einen werden die Leinenfäden, welche die Kette bilden, senkrecht gespannt. Die Schlingen, lisses, mittelst welcher der Arbeiter die Fäden der Kette an sich ziehen und diese somit in eine vordere und eine hintere Hälfte trennen kann, sind hier hoch oben an den Fäden befestigt. Daher wird diese Arbeit als „tapisserie de haute lisse", hochschäftige Bildwirkerei, bezeichnet. Während der Arbeiter die farbigen Wollen- und Seidenfäden mittelst kleiner Spulen zwischen die mit Hülfe der „lisses" (Litzen) in ein vorderes und ein hinteres Fach getrennten Kettenfäden einschaltet, sie mit der Spulenspitze und einem beinernen Kamme dicht aneinander schlägt und nach Vollendung eines geschlossenen Farbenfleckens den abgeschnittenen Faden befestigt, sitzt er hinter dem Teppich. Er muss, um der Uebereinstimmung der Vorderseite der Wirkerei mit dem hinter seinem Rücken aufgestellten Carton sicher zu sein, seinen Platz verlassen und vor die Kette tretend, den Carton und die gewirkte Nachbildung freien Auges vergleichen. Die rein mechanische Nachbildung ist daher ausgeschlossen; der Arbeiter muss selber ein Künstler sein.

Bei dem zweiten Verfahren, der Basse-lisse-Wirkerei, liegt die Vorzeichnung unter den wagerecht gespannten Kettenfäden, deren Litzen mit Hülfe einer Tretvorrichtung angezogen werden. Der Arbeiter hat das Vorbild, wenn auch abgeschwächt, zwischen diesen Fäden stets vor Augen. Er kann aber nicht auf die nach unten gewendete Schauseite des Teppichs blicken, sondern hat immer nur dessen Kehrseite vor sich.

Da die sich zum Bilde zusammenfügenden Farbenflecken jedoch auf beiden Seiten, abgesehen von den kreuz und quer laufenden Befestigungsfäden wesentlich gleich sind, kann auch auf diesem bequemeren und daher billigeren Wege eine annähernd getreue Nachbildung des Cartons erreicht werden, nur dass bei der Basse-lisse-Wirkerei der fertige Teppich das Spiegelbild des Cartons ergeben wird, während bei dem Haute-lisse-Verfahren eine Umkehrung des Cartons nicht stattfindet. Fünftes Zimmer (zweites der Nordseite).

Nur wenn man den gewirkten Teppich mit seinem Carton vergleichen oder aus anderen Merkmalen auf eine Umkehrung des Bildes schliessen kann, lässt sich bestimmen, ob man eine hoch- oder eine tiefschäftige Wirkerei vor sich hat. Im Uebrigen führen beide Wege zum selben Ziel.

Während das Mittelalter die Darstellungen auf den Bildteppichen flach hielt und demgemäss auch die Hintergründe behandelte, schritt die Bildwirkerkunst zur Zeit der Renaissance mehr und mehr dazu, durch Anwendung zahlreicherer Farbentöne und Abschattungen den gewirkten Teppich dem gemalten zu nähern. Im 18. Jahrhundert büssten die Teppiche vollends ihren auf der Technik beruhenden Stil ein, und bis auf die neueste Zeit hat die Gobelin-Manufactur die täuschende Nachahmung von Werken des Pinsels als höchstes Ziel betrachtet. Erst in unseren Tagen hat man diesen Abweg verlassen, auf dem man schliesslich bis zur Anwendung von 14 400 Farbtönen gelangt war. Man sucht jetzt den Gobelins mehr die eigenartige Schönheit zu bewahren, welche sich aus ihrer Herstellungsweise und ihrer Bestimmung zwanglos ergiebt.

Deutschland hat nur geringen Antheil an dem Ruhme der Teppichwirkerei. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts zog Maximilian I. flandrische Tapissiers nach München. Unter dem Grossen Kurfürsten und unter Friedrich I. wirkten französische und flandrische Teppichwirker für die preussischen Schlösser. Später, im 18. Jahrhundert, wurden Bildteppiche ausser in München und Berlin auch in Dresden und in Heidelberg gewirkt. Nirgend aber entfalteten diese Werkstätten eine ausgedehnte und dauernde Thätigkeit.

Um so mehr fällt in's Gewicht, dass auch in Hamburg während des ganzen 17. Jahrhunderts Hautelisse-Weber gearbeitet haben. Das nicht seltene Vorkommen von Tapisserien mit Wappen hamburgischer Geschlechter jener Zeit liess dies erwarten. Bestätigt ist es durch den urkundlichen Nachweis, dass im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts niederländische „hautelisseurs“ — ein Jehan le Coq (1593), Claude de Wymelle (1594), Claus Caluwaert (1594) und Samuel de Mercourt (1596) in Hamburg ihr Gewerbe betrieben haben. Aus d. J. 1674 wird von einer Ansicht der Stadt Hamburg mit ihren 22 Bollwerken berichtet, welche der holländische Maler Franciscus Anama für einen „Plattwerker“ daselbst abgemalt habe „auf Patron-Papier ins Platte, so dass dieser danach weben konnte“, woraus freilich nichts wurde, da Maler und Weber sich über den Preis des Cartons nicht einigen konnten. Von dergleichen grossen Wandteppichen hamburgischer Arbeit ist in Hamburg nichts erhalten, wohl aber wird im Museum eine Anzahl schöner Stuhlkissen und ein Kaminbehang bewahrt, welche als Arbeiten jener hier thätigen niederländischen Hautelisseurs angesprochen werden dürfen.

Fünftes Zimmer (zweites der Nordseite).

Als Arbeiten hamburgischer Bildwirker zu beachten:

Kamin-Behang. Orpheus leierspielend in einer von Thieren belebten Landschaft. Heraldisch rechts Wappen des hamburgischen Geschlechtes von Eitzen: in Blau aufgerichteter Triangel, als Helmzier gespaltene Raute zwischen zwei Büffelhörnern. Links in Blau mit Gold getheiltem Schild steigender Löwe in verwechselten Tinkturen; Helmzier wachsender Löwe zwischen Büffelhörnern (kein Hamburger Wappen) ca. 1600. (Geschenk des Herrn Dr. C. Aug. Schröder). (M. s. d. Abbildung am Kopfe dieses Abschnittes.)

Stuhlkissen aus dem Kloster Herwardeshude, ca. 1600.

Zwölf Stuhlkissen aus dem ehemaligen Kloster Herwardeshude bei Hamburg. Mit Ausnahme der mit Frucht- und Blumenhaufen gefüllten Ecken wird das ganze Feld von einem grossen Wappen eingenommen. Im Schilde der h. Johannes der Evangelist, der Patron des Klosters, nach seiner Darstellung auf dem silbernen Deckel des Evangelienbuches aus demselben Kloster. Als Helmschmuck der gothische Krummstab der Aebtissin. (Buch und Krummstab sind unter den Arbeiten kirchlicher Goldschmiedekunst ausgestellt). Elf dieser in ihrer ursprünglichen Farbenpracht erhaltenen Kissen mit schwarzem Grunde, das zwölfte in geringerer Ausführung

auf weissem Grunde. Da der h. Johannes als Spiegelbild des Johannes auf dem Buche erscheint, ist anzunehmen, dass diese Kissen Basse-lisse-Wirkereien sind. Um 1600. Fünftes Zimmer (zweites der Nordseite).

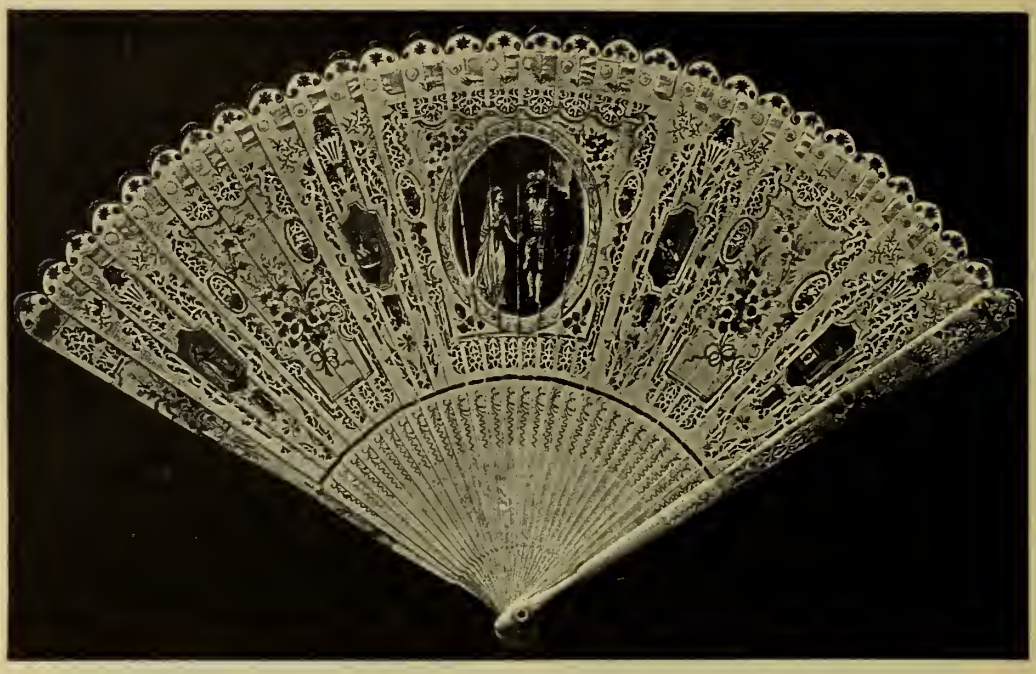
Stuhlkissen. Im Mittel-Rechteck Orpheus leierspielend, von Thieren umgeben. Umrahmung von Blumenmotiven. Die Wappen beziehen sich auf das im Jahre 1599 vermählte Ehepaar Elert Esich, Kaufmann u.. Rathsherrn in Hamburg († 3. Aug. 1640) und Gertrude Esich, geb. Moller (* 1579, † 14. Sept. 1649).

Stuhlkissen mit Orpheus, von Thieren umgeben (andere Darstellung). In der Umrahmung Rollwerkmotive mit Blumen- und Frucht-Büscheln. Rechts Wappen der hamburgischen Familie Wetken; links der hamburgischen Familie von Eitzen (mit dem Bären). Hamburg, Anfang des 17. Jahrhunderts.

Stuhlkissen, Arbeit eines niederelbischen Bildwirkers der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Zwei Stuhlkissen. In schwarzem Grunde ein Pfau bezw. ein Papagei auf schwerem Blumengehänge. (M. s. d. Abbildung). Erste Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Stuhlkissen. In grossblumiger Umrahmung (u. a. Rosen, Tulpen, Mohn) rundes Mittelfeld mit Darstellung des Apostelgesch. 16, 25 ff. erzählten Ereignisses. Als Paulus und Silas sich im Gefängniss zu Philippi befinden, öffnen sich nachts infolge eines Erdbebens alle Thüren; der Kerkermeister eilt herbei und will sich tödten, da er glaubt, die Gefangenen seien entflohen. Zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts.



Fächer von Elfenbein mit Sägearbeit und Malerei. Die Medaillons in Sepia mit wenig Roth für die Gesichter und blauer Luft. Die Blumen bunt. Ende des 18. Jahrhunderts.

Die Fächer.

Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

Der Gebrauch des Fächers reicht in das hohe Alterthum zurück. Eine seiner ältesten Formen, der grosse, an einem langen Stab befestigte Federfächer ist als ein Abzeichen der Herrscherwürde aus dem alten Aegypten auf die römischen Kaiser übergegangen und lebt noch in den grossen Pfauenwedeln fort, welche dem Papste bei feierlichen Aufzügen nachgetragen werden. Feder-Fächer begegnen uns auf griechischen Vasenmalereien in den Händen der Frauen und im Mittelalter beim Messopfer zur Kühlung des Priesters und zur Abwehr der Fliegen, verschwinden aber im 14. Jahrhundert aus dem liturgischen Brauch der Kirche, um im 16. Jahrhundert nur noch den Frauen zu dienen. Eine andere alte Form des Fächers, die tabella, ein an leichtem Stabe befestigtes dünnes, leicht hin und her zu schwingendes geschnitztes Brettchen, hat das Alterthum nicht überlebt. Eine neue Form, den Fahnen-Fächer, sehen wir im 16. Jahrhundert in den Händen Tizianischer Schönheiten. Um diese Zeit tauchen auch die ersten Faltfächer auf, welche von da an ausschliesslich herrschen.

Im 17. Jahrhundert wird die Mode des Fächertragens eine allgemeine; Maler, Schnitzer und Edelschmiede wetteifern in der Anfertigung kunstvoller Fächer. Man schnitzt die Stäbe aus Elfenbein, Perlmutter oder Schildpatt und bemalt entweder die ganze Fläche des aus dünnem weissen Leder halbkreisförmig geschnittenen Fächers mit mythologischen oder anderen Bildern oder beschränkt diese auf ein von Ornamenten eingefasstes Medaillon. Erst um 1700 kommt der gebrochene Fächer in Aufnahme, bei welchem die Stäbe in dem halbkreisfömigen Ausschnitt des Fächer-

blattes sichtbar werden und nun auch hier eine besondere Ausschmückung verlangen. Anfänglich verwendet man breite Stäbe, welche sich lückenlos aneinander fügen und unter dem gemalten Fächerblatt eine feste Fläche bilden, auf welcher sich zarte Flachreliefs entwickeln, die man oft noch mit ganz dünnem Goldblech in mehreren Tönen überkleidet. Auch Spitzenfächer mit eingeschalteten feinen Gouache-Malereien kommen vor. Die Deckstäbe schmückt man mit ciselirtem Edelmetall, mit Email und Edelgestein. Um diese Zeit beginnen auch die ganz aus dünnen Elfenbeinplättchen ohne ein ledernes Blatt zusammengesetzten kleinen Fächer. Ihre Flächen werden anfänglich mit feinen Lackmalereien überkleidet, unter denen der Grundstoff verschwindet. Später beschränkt man die Malereien auf Medaillons und durchbricht die in ihrer Naturfarbe belassenen übrigen Flächen in zierlichen Sägemustern, welche mit flachen Reliefs abwechseln. Gegen Ende der Rococo-Zeit, welche zugleich eine Blüthezeit des Faltfächers war, sinkt der Geschmack. Die Stäbe werden schmäler und lassen zwischen sich sperrige Lücken. An Stelle des feinen Leders verwendet man Papier als Grund der Malerei. Schliesslich spart man sich diese und druckt die Fächerbilder auf Papier oder Seide. Damit war zur Zeit der grossen Revolution dem Fächer eine politische Laufbahn eröffnet. Bedruckt mit den Bildern eines Marat, Mirabeau, oder des jugendlichen Bonaparte, oder mit Emblemen des Königthums macht er in Frankreich die politischen Parteiungen mit, während in Italien noch die alte Schule der Fächermaler magere, doch zierliche Ornamente, in denen Louis XVI. und Loggien-Motive sich mischen, auf feines Zickleinleder zu malen fortfährt. Die Empire-Zeit bereichert uns um kleine Faltfächer aus farbiger, mit Gold- oder Stahlflittern bestickter Seide zwischen Stäben aus dunklem Holz oder Schildpatt mit eingelegten Pailletten. Das 19. Jahrhundert hat in seiner zweiten Hälfte zu einer neuen Blüthe der Fächermalerei geführt, bei welcher Paris wie im 17. und 18. Jahrhundert wieder den ersten Rang behauptet.

Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

In China war von Alters her eine an die antike tabella erinnernde Form des Fächers, der Blattfächer, üblich, während die Japaner sich schon Jahrhunderte vor ihrer Berührung mit dem Abendlande eines Faltfächers eigener Erfindung bedienten, von dem ohne Beweis angenommen wird, dass er den europäischen Faltfächern des 16. Jahrhunderts als Vorbild gedient habe. Bei dem Faltfächer Japans bleiben die leichten Bambusstäbe meist ohne Schmuck, das papierne Fächer-Blatt aber ist von jeher würdig des Pinsels der angesehensten Maler und Schönschreiber erachtet worden. Nicht die bildmässig ausgeführten Darstellungen herrschen dabei vor, sondern man hält die leichte, meist nur in schwarzer Tusche hingeworfene Künstlerskizze für einen dem Zweck des Fächers angemesseneren Schmuck.

U. A.: Rococo-Fächer: Stäbe aus Elfenbein geschnitzt, mit dreifarbiger Goldauflage, das Blatt mit Gouachemalerei: Rast im Dorfe. — Stäbe aus Schildpatt geschnitzt mit dreifarbiger Goldauflage. Das Blatt mit Gouachemalerei: Weinlese.

Fächer der Zeit Ludwig XVI.: Stäbe aus Elfenbein geschnitzt, mit Silberauflage. Das seidene Blatt bestickt mit Silberpailletten, zwischen denen Gouachemalereien, in der Mitte Familien-Concert. Am Rand gemalte Nachahmungen blauweisser Wedgwood-Gemmen. — Elfenbein gesägt mit Medaillons in Sepia und bunten Blumen (M. s. d. Abb.).

Fächer aus der Zeit der ersten Republik: Stäbe Holz. Das papierne Blatt bedruckt mit einer Allegorie zur Verherrlichung von Bonapartes Siegen in Italien und auf den Frieden von Compoformio. („Paix glorieuse an VI e “) 1797.

Vorderwand eines Kastens mit Wismuthmalerei, süddeutsche Arbeit v. 1557. Länge 31 cm.

Wismuthmalereien.

Fünftes Zimmer (erstes der Nordseite).

Im 16. Jahrhundert blühte in Nürnberg und anderen süddeutschen Städten das Gewerbe der Wismuthmaler, welche Kästchen, Schachteln und allerlei hölzerne Geräthe mit bunten Verzierungen auf einem Wismuthgrunde bemalten. Der Name Wismuth lässt sich bis zum Jahre 1472 zurückverfolgen. Er tritt zuerst auf zur Benennung von Zechen (Gruben) und ist wahrscheinlich von der Lage derselben in dem Schneeberger Revier „Wiesen" abgeleitet, von wo er später auf das dort gewonnene Metall übertragen wurde. Das von den Nürnberger Wismuth-Malern angewendete Verfahren ist allmählich ausser Gebrauch gekommen und schliesslich verschollen. Untersuchungen, welche der Direktor des chemischen Staatslaboratoriums Herr Prof. Dr. F. Wibel auf Grund des unten erwähnten Wismuthkastens angestellt und im Anschluss an den Jahresbericht des Museums für 1890 veröffentlicht hat, haben dargethan, dass bei dem alten Verfahren das reine unlegirte Wismuth zu Grunde gelegt wurde. Streicht man auf Holz einen mässig dünnen Brei von Kreide mit Leimlösung, lässt diesen erhärten, schleift dann dessen Oberfläche eben, überzieht diese abermals mit dünner Leimlösung und streut jetzt etwas feingepulvertes Wismuth darauf, so lässt sich nach dem Trocknen die bis dahin noch mattgraue Oberfläche mit dem Polirstein sehr leicht zu einem schönen glänzenden, zusammenhängenden Metallüberzug umarbeiten. Auf diesen Metallgrund malte man mit Oelfarben, oft erst, nachdem man ihn mit gelbdurchscheinendem Firniss überstrichen hatte, welcher dem durchschimmernden Metallglanz einen warmen, goldigen Ton gab.

Kasten mit Wismuthmalerei. Auf dem Deckel ein junges Paar zu Seiten eines Brunnenbeckens in einem mit blühenden Stauden bewachsenen Garten. Die übrigen Flächen bemalt mit grün, weiss und roth gemalten Erdbeerranken, Schneeglöckchen, Stiefmütterchen, kleinen Nelken. Auf der Vorderwand zwei Wappen. 1557. (M. s. d. Abb.).

Drei Seitenwände eines Holzkästchens; niederrheinische Arbeit des 14. Jahrhunderts. Jede aus einem Brettchen mit ausgehobenem Spiegel, in welchen eine durchbrochene, bemalte Holzplatte eingelassen ist. Spiegel und Rahmen mit goldigem Grund. Dargestellt das Liebesabenteuer einer von einem Waldmenschen entführten, endlich mit ihrem Geliebten vereinigten Dame. Die chemische Untersuchung hat ergeben, dass der den Kreidegrund deckende, bläulich weisse Metallgrund kein Wismuth enthält, sondern aus Blei mit geringer Beimengung von Zink besteht. Die goldige Farbe ist ihm, wie später dem Wismuthgrund, durch einen Anstrich von durchsichtigem gelben Lack gegeben.

Bemalter Schnitt zum Nürnberger Einband mit der Hasenjagd v. J. 1475. Dicke des Buches 9 ½ cm.

Die Bucheinbände.

Im zweiten Zimmer der Nordseite (fünftes Zimmer).

Die antike Form der Buchrolle wurde schon zur Zeit des sinkenden Römerreiches allmählich durch die heute im Abendlande ausschliesslich herrschende Form des Buches verdrängt. Wie die äussere Ausstattung des Buches für den weltlichen Gebrauch sich im Mittelalter bis zum Ende des 14. Jahrhunderts gestaltete, ist durch erhaltene Beispiele nicht bezeugt. Zahlreich aber sind die für kirchlichen Gebrauch bestimmten Handschriften in den Prachtbänden überliefert worden, mit welchen sie für die Benutzung und Schaustellung beim Gottesdienst oder aus besonderer Verehrung für den heiligen Inhalt ausgestattet wurden. Die Schauseite der hölzernen, mit Leder oder Geweben überzogenen Deckel dieser Bücher wurde mit geschnitzten Elfenbeinplatten, nicht selten mit noch aus römischer Zeit stammenden Tafeln konsularischer Diptychen, mit Metallplatten, welche mit byzantinischem Zellenschmelz oder mit Grubenschmelz verziert, graviert, nielliert oder getrieben waren, belegt, mit Edelsteinen, nicht selten mit antiken Glasflüssen oder Gemmen geschmückt. Die ganze Entwickelung der mittelalterlichen Edelschmiedekunst lässt sich an diesen Prachtbänden verfolgen.

Aus dem späteren Mittelalter haben sich auch in Hamburg zwei schöne Beispiele derartiger Einbände erhalten, das der Kirche St. Petri gehörige Lectionarium aus dem 14. Jahrhundert und das Buch des Herwardeshuder Klosters aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Ihrem kulturgeschichtlichen Zusammenhang gemäss sind dieselben neben den Geräthen und Gefässen kirchlichen Gebrauches in einer anderen Abtheilung der Sammlungen zur Schau gestellt.

Der Einband des Buches für das bürgerliche Leben hatte sich wahrscheinlich schon vor der Erfindung der Buchdruckerkunst so gestaltet, wie wir ihn während der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, der „Wiegen-Zeit“ der gedruckten Bücher antreffen. Feste Holzdeckel, mit Schliessen zusammengehalten, umschlossen das Buch; der lederne Ueberzug der Holzdeckel war mit allerlei kleinen Stempeln in Handpressung blind — ohne Vergoldung — bedruckt, bisweilen auch mit grösseren Plattenstempeln „Stöcken“, welche mittelst einer Presse aufgeprägt wurden. Selten nur trat an die Stelle des Stempeldruckes die freie künstlerische Verzierung des Leders durch Ritzen, Schneiden, Treiben und Punzen.

Im zweiten Zimmer der Nordseite (fünftes Zimmer).

Eines der schönsten erhaltenen Beispiele dieser Art der äusseren Buchausstattung ist unser Nürnberger Einband mit der Hasenjagd v. J. 1475. Von der Bedeutung desselben für die Geschichte des Bucheinbandes zeugt die Thatsache, dass er seit etwa 20 Jahren in den meisten diese Geschichte behandelnden Werken abgebildet wird — zuletzt noch in Leon Gruel's „Manuel de l'amateur de reliures, Paris 1887." Für uns knüpfen sich an den Besitz dieses Einbandes die ersten Versuche in getriebener und gepunzter Lederarbeit, aus denen sich im Laufe eines Jahrzehnts eine nicht unbedeutende, in mehreren Werkstätten mit gutem Erfolg betriebene Industrie entwickelt hat. Er umschliesst das in Folio gedruckte Buch:

„Liber qui dicitur Supplementum" — „insculptum Nurmbergae ductu Joannis Sensenschmid . . . . . Andreae Frisner de Bunsidel . . . . . MCCCCLXXV". Die Holzdeckel sind mit geschnittenem und gepunztem dunkelbraunen Leder überzogen. Im Mittelfelde des Schaudeckels zwischen gothischen Laubranken ein Reiter, auf dessen erhobener rechten Hand eine Eule sitzt, und Windhunde, welche einen Hasen packen; in den schmalen Randfeldern Laubranken, deren Blätter zum Theil als Maskenfratzen oder grotteske Thierköpfe gestaltet sind. Alles ausgeführt in scharf eingeschnittenen Umrissen mit stellenweiser Unterschneidung und leichter Buckelung einzelner Stellen; der Grund mit dem Perlpunzen gleichmässig vertieft. An den Ecken und in der Mitte, wo jetzt fehlende Metallbeschläge sassen, sind Rosetten in das glatte Leder leicht eingeritzt. Auf der Rückseite grotteske Ungeheuer in einer Einfassung von Laubwerk von gröberer Zeichnung und flüchtigerer Ausführung. Auf dem Schnitt sind grotteske, mit den Hälsen verschlungene und in Laubranken auswachsende Thiere in brauner Zeichnung leicht aufgemalt. (Abb. S. 101). (Aus der T. O. Weigel'schen Sammlung.)

Die mit Blindpressungen verzierten deutschen Buchdeckel vom Ende des Mittelalters sind durch Linien, welche mit dem Falzbein am Lineal gezogen sind, in Felder abgetheilt. Meist umgeben schmale Randfelder rahmenartig ein Mittelfeld, dessen im Verhältniss zur Breite allzugrosse Höhe durch die Einschaltung eines inneren Rahmenstückes oben und unten oder durch Anordnung einer Inschrift ausgeglichen wird. Die Rahmen sind meistens mit spätgothischem Rankenwerk, häufig dem um einen Stamm gewundenen Zweige, oder mit regelmässig verstreuten Rosetten verziert; auf der Mittelfläche vereinigen die Stempel sich häufig zu einem Flachmuster, welches an die gewöhnlichen Webemuster der Spätgothik, das geschweifte Sprossenwerk mit den grossen Füllblumen, erinnert. Metallene Eckbeschläge, Mittelbuckeln und Haften für die oft ledernen Schliessen vervollständigen das spätgothische Buch, dessen äussere Gestalt in Deutschland noch lange fortlebte, als die innere Ausstattung schon vom Geiste der Renaissance durchweht war.

Ausgestellt sind zwei Einbände dieser Art:

Deutscher Leder-Einband zu „Cassiodori — in Psalterium expositio" gedruckt zu Basel von Joh. de Amerbach, 1491, Folio. Mittelfeld mit spätgothischem Teppichmuster (symmetrische Blumen in aufsteigendem Sprossenwerk) in doppelter, mit kleinen aneinandergesetzten Platten gepresster Einfassung, davon die innere ein mit Laubwerk umwachsener Stamm, die äussere ein Zackenornament; in den Ecken Rosen.

Deutscher Leder-Einband mit Blinddruck zu der „Reformacion der Stat Nüremberg — gedruckt zu Nürnberg von Friedrich Peypus, 1522". Der Titelholzschnitt „Sancta Justicia" von Albr. Dürer, alt colorirt. Folio. Aehnliche Ornamente wie vorstehender Einband, Mittel- und Eckbeschläge aus gestanztem Messingblech.

Im zweiten Zimmer der Nordseite (fünftes Zimmer).

Im 16. Jahrhundert wird die äussere Ausstattung der deutschen Bücher durch die häufigere Anwendung von Reliefs in Stockdruck bereichert, bald in braunem Kalbleder, bald in weissem Schweinsleder. Bei frühen und sorgfältigen Abdrucken der in Metall geschnittenen Stöcke kommen die Feinheiten der Arbeit zu schöner Geltung.

Deutscher weisser Schweinsleder-Einband mit Plattenpressung zu des Joh. Gudenus Auslegung des Buches Josua, „gedruckt zu Frankfurt a. M. von Sigmund Feirabent, 1565". Einband vorn mit dem grossen Wappen und Namen des „Augustus, Herzog zu Saxen und Churfürst, A H Z S C" —vom Jahre 1579. Das kleine sächsische Wappen, der dänische Löwe und der Reichsdoppeladler wiederholt in der Randeinfassung, abwechselnd mit einer Vase mit Blumenstrauss, Wappen des herzoglichen Hofbuchbinders Jacob Krausse, daneben dessen Initialen J. K. Auf der Rückseite das grosse Wappen der „Anna, geborne aus Königlichem Stamm zu Denmarck, Hertzogin zu Saxen" in gleicher Einfassung; hellblauer Schnitt.

Deutscher Kalbleder-Einband mit Plattenpressung vom Jahre 1567. Klein Octav, ohne Inhalt. Auf der Schauseite als Mittelstück der Sündenfall; am Baumstumpf, auf welchem Adam sitzt, die Marke HB. Auf der Rückseite Abels Ermordung durch Kain mit derselben Marke und einer anderen aus M und V gebildeten Marke darunter. Einfassung mit kleinen antiken Köpfen in Renaissance-Laubwerkstreifen.

Bei kleinen Einbänden deckt das Bild- oder Wappen-Relief mit seiner einfachen Einfassung die ganze Fläche; bei grösseren Formaten füllt man, da die Vergrösserung des Stockes technische Schwierigkeiten bietet, entweder die Mitte durch Nebeneinanderdrucken mehrerer Stempel oder man verdoppelt oder vervielfacht den Rahmen. Letzteres, durch die Anwendung der Buchbinderrolle sehr erleichterte Verfahren ist das gebräuchlichste, führt aber in Deutschland zu grossem Missbrauch. Ein im Verhältniss zur Grösse des Buchdeckels viel zu kleines Mittelfeld wird von einer Unzahl sich wiederholender Einfassungen umrahmt; die Ornamente derselben laufen sich todt oder überschneiden sich ohne Rücksicht auf die in dem Renaissance-Blattwerk angebrachten Köpfe und Figuren; die durch letztere vorgeschriebene senkrechte Stellung der Ornamente wird ausser Acht gelassen und die Rolle gedankenlos wagerecht weitergeführt. Bis in das 17. Jahrhundert werden Schweinsleder-Einbände in Deutschland auf diese Art verziert. In Hamburg sind Stempel des 16. Jahrhunderts, insbesondere eine Kranzrolle, welche verschlungene Schnüre mit Palmetten-Blüthen zeigt und einfach oder verdoppelt anwendbar ist, zur Pressung der Einbände der Bücher des Hypotheken-Amtes noch bis in unsere Tage in Gebrauch geblieben.

Ein Beispiel später Anwendung des geschilderten missbräuchlichen Verfahrens ist der Einband der grossen Nürnberger Bibel vom Jahre 1604.

Neben dieser den landläufigen Einband der deutschen Renaissance kennzeichnenden Richtung treten vereinzelte Bestrebungen auf, den Einband individueller und künstlerischer zu gestalten. Dieselben beruhten einerseits auf Deutschland eigenthümlichen Versuchen, der Lederdecke durch mehr oder minder weitgehende vielfarbige Bemalung reichere Wirkung zu verleihen, andererseits auf der von Italien ausgegangenen Handvergoldung.

Wohl haben auch die Italiener und Franzosen Bucheinbände bemalt, jedoch — von den unter orientalischem Einfluss entstandenen Venetianer-Einbänden abgesehen — nur in Flächen, um auf lederfarbenem, mit feinen

Im zweiten Zimmer der Nordseite (fünftes Zimmer).

Goldornamenten übersponnenem Grund farbige Bandverschlingungen und Kartuschen wirkungsvoll abzuheben. Die Bemalung der deutschen, auf Wittenberg und die Werkstätten der Cranachs zurückgeführten Einbände geht darüber hinaus und von der Flächendecoration zur bunten Bemalung, selbst mit Bildnissen. Bei anderen, aber selten mit genügender Sorgfalt durchgeführten deutschen Lederbänden ist der Flächencharakter bewahrt, die Bemalung aber nicht mit Handvergoldung, sondern mit Plattenstempeln verbunden, welche die Umrisse des Ornamentes blind vor- und nach erfolgter Bemalung golden nachdruckten. Beispiele der ersteren Art fehlen uns. Zwei Beispiele letzter Behandlung sind:

Deutscher Einband von braunem, auf Holzdeckel gezogenem Kalbleder mit Platten-Vergoldung und Bemalung, zu Doctor Martin Luthers „Hauss-Postilla über die Sontags und der fürnemesten Feste Euangelien, gedruckt zu Frankfurt a. M. bey Georg Raben, Sigmund Feyerabend und Weygand Hanen Erben, 1564". Die Stempelplatte — Bandverschlingung mit Arabesken in Goldumrissen — viermal neben einander gedruckt; alles Ornament in Blau, Weiss, Roth, Grün, Gelb bemalt, jedoch so, dass jedes Viertel eine andere Vertheilung der Farben ergiebt. Goldschnitt mit verschlungenen Punktlinien bepunzt. Gegossener Messingbeschlag. Die Titeleinfassungen und die in den Text gedruckten biblischen Bilder in alter bunter Bemalung mit Goldhöhung. Die Initialen in Silber oder Gold auf farbigem Grunde.

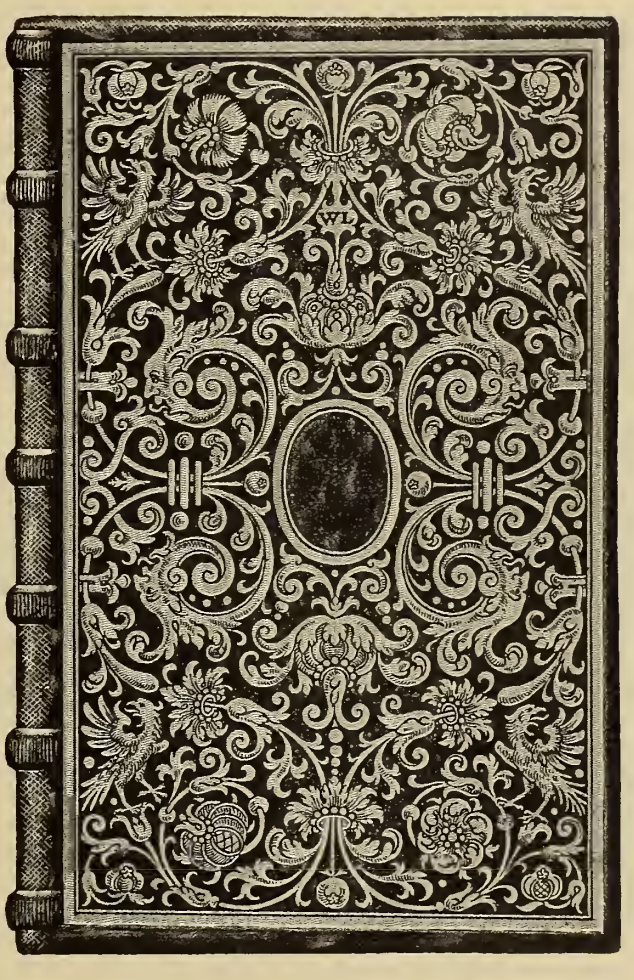
Deutscher Einband aus Kalbleder mit Plattenvergoldung und Bemalung, zu des Adamus Franciscus „Margarita Theologica, gedruckt Curiae Varisc. Typis Pfeilschmidiis, 1592". Kl. Octav. Der ganze Deckel mit einer Platte bedruckt; die von senkrecht gestricheltem Grund sich abhebenden Rollwerk-Ornamente, Arabesken und Masken, blau, gelb, grün, weiss, roth bemalt.

Wenig geübt wurde in Deutschland die Handvergoldung mit kleinen Stempeln. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts nach Deutschland gekommen, erfuhr dieses Verfahren zwar insofern eine eigene Ausbildung auf deutschem Boden, als die Einzel-Motive der Handstempel nicht blosse Nachbildungen italienischer oder französischer Motive waren, und auch das aus ihnen zusammengesetzte Ornament in Vertheilung und Anordnung deutsche Eigenart zur Schau trägt, seine Anwendung bleibt aber eine sehr beschränkte. Aus der i. J. 1566 vom Kurfürst August von Sachsen zu Dresden eingerichteten Hofbuchbinderei sind die meisten derartigen Einbände hervorgegangen. Andere nicht minder schöne, in der Wolfenbütteler Bibliothek bewahrte, sind auf andere Fürsten aus sächsischem Stamm zurückzuführen. Unserer Sammlung fehlen derartige Einbände.

Vielfache Anwendung hat in Deutschland diejenige Art der Handvergoldung gefunden, bei welcher die Verzierungen mittelst kleiner Platten hergestellt werden. Die Herstellung bleibt hierbei eine mechanische im Vergleich mit der künstlerisch freien bei der eigentlichen Handvergoldung. Meist bedient der Buchbinder sich einer Platte für die Mitte und einer bezw. zweier Platten für die Eckstücke, dazu noch der Rolle für die Einfassungen. Beispiele derartiger Handvergoldungen sind:

Deutscher (Augsburger) Einband aus braunem Kalbleder mit Platten- und Rollen-Vergoldung, zu einem im Jahre 1572 anlässlich der Verehelichung des Mathias Paller und der Katharina Im Hoff angelegten, bis 1484 zurück und bis 1656 fortgeführten handschriftlichen „Register der Herren von der Bürgerstuben zu Augspurg Hochzeit". Quer-Folio. Auf dem zweiten Blatt das in Farben mit Goldhöhung gemalte Wappen der Paller und Im Hoff.

Im zweiten Zimmer der Nordseite (fünftes Zimmer).



Deutscher Bucheinband vom Anfang des 17. Jahrhunderts. 3/4 nat. Grösse.

Deutscher Einband von dunkelbraunem Kalbleder mit Plattenvergoldung zu des David Chytraeus Historia der Augspurgischen Confession, gedruckt zu Rostock durch Jacob Lucius 1577. Als Mittelstück kleines Oval mit Bandverschlingungen und beblätterten Ranken auf gestricheltem Grund. Rother Schnitt mit goldenen, mittelst der Rolle eingepressten Ornamenten.

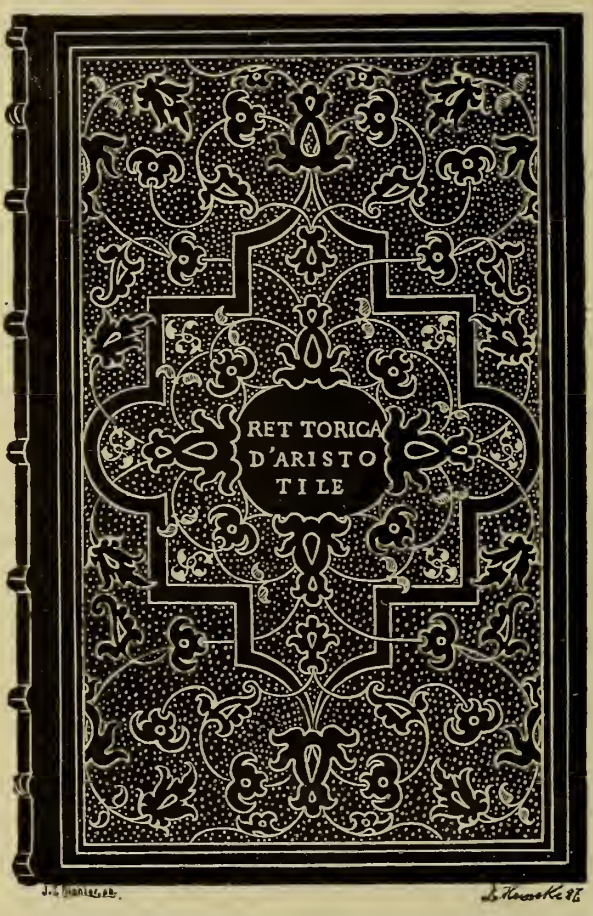
Deutscher Einband von hellbraunem Kalbleder mit Plattenvergoldung, aus der Bibliothek des Kurfürsten Christian II. von Sachsen (1591—1611), zu des L. Osiander „Epitomes historiae ecclesiasticae centuria I, II, III", gedruckt zu Tübingen bei G Gruppenbach, 1592. Quart. In der Mitte Oval mit dem grossen sächsischen Wappen; in den Ecken Wappen haltende Engel auf Rollwerksitzen. Auf dem Goldschnitt das sächsische Wappen farbig gemalt in goldpunktirten Umrissen.

Deutscher Einband von braunem Kalbleder mit Platten- und Rollenvergoldung, zu des G. Nigrinus Offenbarung St. Johannis, gedruckt zu Frankfurt a. M. durch Johann Spies, 1593. Kl. Quart. Auf dem Deckel in rautenförmiger Rollwerkeinfassung allegorische Frauen, vorn die Justitia, hinten der Glaube. Goldschnitt mit Arabesken bepunzt.

Deutscher Einband von braunem Kalbleder mit Plattenvergoldung, zu einem handschriftlichen Gebetbuch „Göttliche schöne Gebete, vor und nach dem . . . Abentmal . . . zu sprechen". In der Mitte Vase mit Blumenstrauss in ovalen Rollwerkrahmen, in den Ecken kleine dreieckige Zierstücke in gestrichelter Vergoldung. Goldschnitt. Ende des 16. Jahrhunderts.

Deutscher Einband von schwarzem Kalbleder mit Platten-Vergoldung. (Graveurzeichen W L) zum Stammbuch des Johannes Christofferus Egen von Regensburg. Anfang des 17. Jahrhunderts. (M. s. d. Abb.)

Im zweiten Zimmer der Nordseite (fünftes Zimmer).



Italienischer Einband v. 1547. Kalbleder mit Handvergoldung. 1/2 nat. Gr.

Von Italien ging in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein neues Verfahren aus. Auch dort war der Blind- und Plattendruck üblich gewesen. An seine Stelle trat nun die Handvergoldung, d. h. das freihändige Aufdrucken von Stempeln unter Anwendung von Blattgold. Die hiebei verwendeten Stempel aus hartem Gelbguss mit hölzernem Handgriff dienen dazu, kleine Ornament-Motive, Blätter, Blumen, Ranken in das Leder zu drücken. Zugleich mit ihnen verwendet werden die Fileten, leistenförmige Druckwerkzeuge mit gekrümmter Druckfläche zum Eindrücken gerader Linien oder geradlinig verlaufender Ornamentmotive, und die Bogen, mit denen man eine Kreislinie und, da man Bogen von verschiedenem Radius anwendet, jedes aus Kreislinien zusammengesetzte Ornament eindrucken kann. Daneben kommt nur selten die Rolle zur Anwendung. Alle diese Stempel werden zuerst blind in das Leder gedruckt, dann, nachdem die Vertiefung mit Eiweiss ausgepinselt und mit Blattgold belegt, nochmals in erwärmten Zustande, danach das überflüssige Gold abgewischt. Dieses Verfahren führte zu einem neuen Stil der Ornamente auf den Buchdecken. Bandverschlingungen und Ranken mit angesetzten Blättern überspinnen die Fläche, in deren Mitte sie ein Feld für den Buchtitel freilassen, den man damals noch nicht auf dem Rücken des Buches anzubringen pflegte. Bemalung der verschlungenen Bänder mit wenigen Farben tritt bisweilen hinzu. Selten nur werden die Bänder mit Blättchen dünn zugeschärften, gefärbten Leders beklebt. Auf diese Weise mit leichtem, schön vertheiltem Goldranken- und harmonisch gefärbtem Bandwerk übersponnene Decken zeichnen die Bücher aus, welche einst den Bibliotheken des Italieners Thomas Maioli oder des Franzosen Jean Grolier angehörten, welcher von 1510 bis 1530 als Schatzmeister des italienischen Heeres in Mailand, später als Gesandter beim päpstlichen Stuhle lebte und nach seiner Heimkehr die Anregung zu dem ersten Aufschwung der französischen Buchbinderkunst gab.

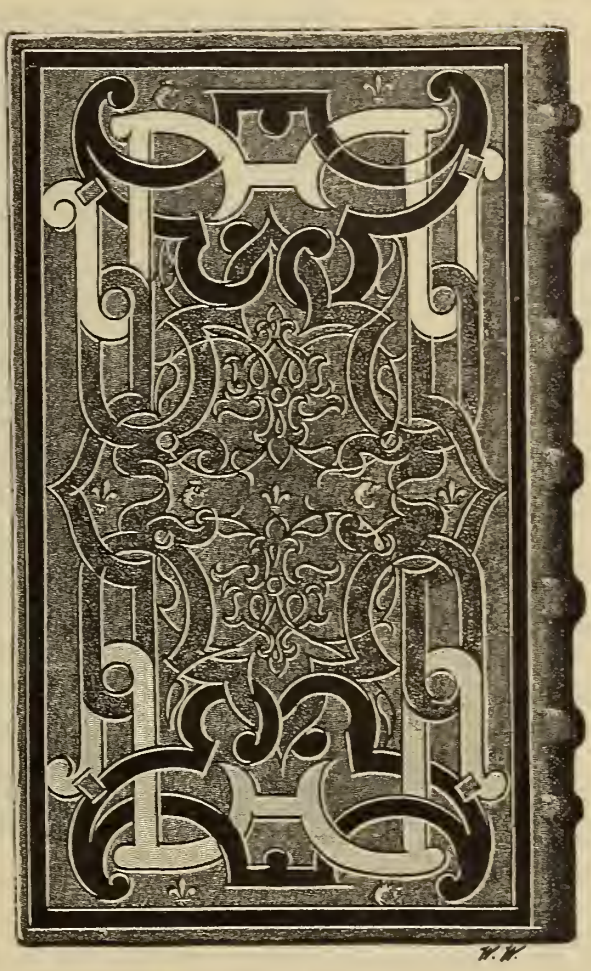
Die in Frankreich hergestellten Bucheinbände der Renaissance folgen anfänglich dem italienischen Geschmack. Mehrfarbiges Bandwerk, dessen goldene Umrisse mit Bogen und Fileten aus der Hand eingepresst werden, wird mit Leerstempeln verbunden.

In der Regel wird von einer ornamentalen Betonung der Einfassung abgesehen.

Neben den kostspieligen Handvergoldungen gingen übrigens in Italien wie in Frankreich durch das ganze 16. Jahrhundert die wohlfeileren Handels-Einbände, welchen ihre Goldpressungen mit Plattenstempeln unter der Presse aufgeprägt waren.

Das Bandwerk auf diesen Buchdeckeln wurde ebenfalls oft farbig bemalt. Dergleichen Einbände wurden in der Regel gleich in den Druckereien hergestellt und mit den Büchern geliefert.

Im zweiten Zimmer der Nordseite. (Fünftes Zimmer).



Französischer Einband $^2/_3$ nat. Grösse v. J. 1542.

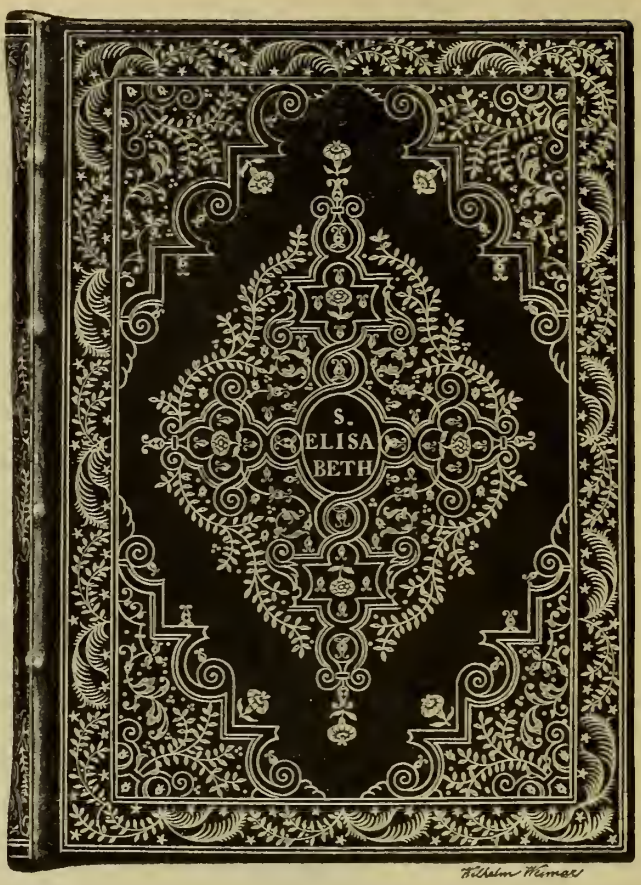
Beispiele des italienischen bezw. französischen Einbandes der Renaissance: Italienischer Einband von dunkelbraunem Kalbleder mit Handvergoldung, zu des Bernardo Segni italienischer Uebersetzung der Rhetorik und Poetik des Aristoteles, gedruckt zu Florenz von Lorenzo Torrentino 1549. Alle Linien mit Bogen und Fileten ausgeführt. Der Grund aus der Hand punktirt. (Abb. S. 106).

Französischer Einband aus Kalbleder mit Handvergoldung und Bemalung, zu einer griechischen Ausgabe der Novellen des Justinian, gedruckt zu Paris bei Carola Guillard 1542. Kl. Octav. Die golden umrissenen Bandverschlingungen des Deckels gelb, blau, grün, weiss bemalt, dazwischen eingedruckte kleine Stempel mit der Lilie und einem gekrönten Delphin. Aus der Bibliothek des Dauphins, nachmaligen Königs Franz II. von Frankreich. (M. s. d. Abb.)

Französischer (Lyoner) Einband aus hellbraunem Kalbleder mit Platten-Vergoldung und Versilberung, zu des C. Suetonius XII Caesares, ed. Erasm. Roter. gedruckt zu Lyon bei des Seb. Gryphius Erben, 1558. Der ganze Deckel, klein Octav, mit einer Platte bedruckt. Die Ornamente mit goldenen Umrissen auf wagrecht golden gestricheltem Grunde, zum Theil versilbert.

Im zweiten Zimmer der Nordseite. (Fünftes Zimmer).

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts veränderte sich der Geschmack in den italienischen Buchverzierungen. An die Stelle des grossgeschwungenen Rankenwerkes der Renaissance traten aus Bogen gebildete, mit Lorbeer - Blättchen und kleinen Blüthen von allerlei natürlichen Formen dicht besetzte Zweiglein, auch Palmwedel und spiralige Ranken, welche die Zwischenräume des die Fläche gliedernden glatten Band- und Rollwerkes füllten. Aehnliche Stempel wurden dann auch auf den nur mit einem Mittel- und vier Eckstücken verzierten Deckel verwendet. Ob die neue Richtung in Italien oder in Frankreich zuerst aufkam, steht dahin, gewiss aber wurde sie in letzterem Lande zu ihrer schönsten Entfaltung gebracht, wie u. A. die den Pariser Buchbindern Nicolas oder Clovis Eve zugeschriebenen Bände mit dem Wappen des Büchersammlers de Thou beweisen.



Französischer Einband zu einem Gebetbuch. Ende des 16. Jahrhunderts. 2/3 nat. Grösse.

Französischer Einband aus dunkelrothem Maroquin mit Handvergoldung, zu einem auf Pergament geschriebenen spätgothischen Buche mit kirchlichen lateinischen Gesängen und Noten. Kl. Octav. Auf den Deckeln Mittelstück, vier Eckstücke und Einfassung in Handvergoldung mit Bandverschlingungen, Fanfaren, Lorbeer- und Palmzweigen in der Art des N. Eve. In der Mitte des Vorderdeckels „S. Elisabeth", der Rückseite „Falaize". Ende des 16. Jahrhunderts. (M. s. d. Abb.)

Französischer Einband aus dunkelbraunem Maroquin mit reicher Handvergoldung, zu einem Pontificale Romanum, gedruckt zu Venedig, apud Juntas, 1572. Folio. In der Art des N. Eve. Ende des 16. Jahrhunderts.

Französischer Einband aus rothem Maroquin mit feiner Handvergoldung „à la fanfare", zu des Sr. Loubaissin de la Marque „Advantures heroyques et amoureuses du Conte Raymond de Thoulouze", gedruckt zu Paris bei Toussaincts du Bray, 1619. Octav. Beide Deckelseiten und Rücken übersponnen mit verschlungenem Bandwerk, dessen Zwischenräume mit Spiralranken, feinbeblätterten Lorbeerzweigen und Blümchen ausgefüllt; in der Art der Einbände des Nicolas Eve. Goldschnitt.

Innenseite der Klappe eines türkischen Koranbandes aus dem 16. Jahrhundert.
Rothes Leder, der Grund der Ausschnitte golden und hellblau.

Zweites Zimmer der Nordseite (fünftes Zimmer).

Inzwischen waren die Italiener auch mit den Lederarbeiten der am Ostbecken des Mittelmeeres zur Herrschaft gelangten Türken bekannt geworden. Türkische Lederarbeiter wurden nach Venedig gezogen und verpflanzten dorthin ihre Kunst. Die eigenthümliche Technik, deren sie sich in ihrer Heimath bedient hatten, fand freilich keine Nachahmung, wohl aber beeinflusste ihre Zierweise diejenige ihrer italienischen Gewerbsgenossen. Auch die Gliederung der Buchdecke mit einem mandelförmigen Mittelstück und vier geschweiften Eckstücken wurde übernommen, aber zumeist in den ornamentalen Formen der Renaissance durchgeführt. Erst gegen Ende des Jahrhunderts finden sich häufiger venetianische Einbände, welche die türkischen Vorbilder mit ihren vertieften Feldern, aber in anderer Technik unter Beihülfe von Malerei nachahmen.

Die Form des türkischen Buches weicht von der abendländischen insofern ab, als die Decke stets mit einer überschlagenden Klappe versehen ist, welche durch Abschrägung ihrer äusseren Ecken in einer stumpfwinkelig gebrochenen Linie abschneidet. Die Klappe trägt die gleichen Verzierungen, wie der Deckel, über den sie schlägt, und diese Verzierungen sind so gestellt, dass sie diejenigen des von der Klappe verhüllten Theiles des Deckels wieder ergänzen. Die Arabesken oder Blumen-Ornamente, welche sich entweder auf die Mitte und die Ecken beschränken oder auch noch das Feld zwischen diesen Zierstücken überspinnen, erinnern an die Motive der türkischen Fayencen des 16. Jahrhunderts. In leichtem goldenem Relief erheben sie sich über die lederfarbene Fläche, oder auch der Grund ist vergoldet, wobei oft durch Anwendung verschiedenfarbigen Goldes oder durch leichte Farbtupfen, z. B. blaue Blüthen, eine schönere Wirkung erreicht wird. Die zarten Reliefs sind in Vertiefungen des Grundleders gebettet. Hervorgebracht wurden sie mittelst Matrizen, welche in ein Stück dicken Kameelleders vertieft geschnitten sind. In diese drückte man ganz dünn ausgeschärfte, angefeuchtete Lederstückchen ein, welche man zuvor aus dem Leder des Deckels geschnitten hatte, und nachdem sie das Relief erhalten, wieder dort einklebte, woher sie genommen waren. In anderen Fällen wurden grosse metallene Plattenstempel verwendet. Noch grössere Sorgfalt wurde auf die Innenseite der Buchdeckel verwendet. An Stelle der erhabenen Verzierungen traten flache Zierstücke, wieder vier für die Ecken, eines für die Mitte,

Zweites Zimmer der Nordseite (fünftes Zimmer).

welche aus ganz dünn ausgeschärftem Leder bestanden, in welchem man zierlich durchbrochene Arabesken ausgeschnitten hatte. Die Stelle des Deckels, auf welche diese Zierstücke geklebt wurden, vergoldete oder bemalte man mit lebhaften Farben. Bei den vollkommensten Arbeiten betonte man die Arabesken noch durch Bemalen mit goldenen oder weissen Linien. Während die Verzierungen der Aussenseite ein freieres Blumen-Ornament zuliessen, mussten sich diejenigen der Innenseite streng an den Charakter von Flach-Ornamenten halten.

Handschrift des Divan Muhibbis, d. i. der Dichtungen des türkischen Sultans Suleiman des Grossen (1519—65), geschrieben von Hadschi Muhammed i. J. 961 nach der Flucht des Propheten (1553—54 n. Chr.). Titeleinfassung und Zierleisten in Gold und Farben schön verziert, (m. s. die nebenhängenden Blätter), die Vergoldungen der Handschrift ausgeführt von Kara Mamaji. In gleichzeitiger Einbandmappe von dunkelrothem Leder mit erhabenen zweifarbig vergoldeten Ornamenten aus Blumenranken und S-förmigen Wolkenmotiven in vertieften Feldern. Aehnlich auch die Innenseiten. Einst im Besitze Muhammeds, des Bruders Hasan Agas, Führers der 35. Janitscharen Legion.

Türkische Handschrift des Koran, geschrieben auf Papier um die Mitte des 16. Jahrhunderts von Mustafa ibn Anar al-Ajjubi. Die ersten beiden Blätter reich in Gold und Farben. Die Anfänge der Suren bezw. ihrer Abschnitte von 10 Versen und die Stellen, bei deren Lesen man sich niederwerfen muss, sind durch Blumenrosetten mit weisser Schrift in Goldgrund angegeben. In gleichzeitigem Einband von braunem Leder mit erhabenen, auf gelbem Goldgrund grün vergoldeten Blumenornamenten in vertieften Feldern. Aus Konstantinopel (Geschenk des Sultans Abdul Medjid an einen hamburgischen Arzt).

Handschrift des 15. Abschnittes (Güz) des Koran mit der 17. Sure und einem Theil der 18., d. i. die Nachtfahrt des Propheten nach Jerusalem und die „Höhle“ mit der Siebenschläfersage. Theilband eines Koran, den ein türkischer Güz'a-Leser sich in 30 dergleichen Mappen hatte binden lassen. 16.—17. Jahrhundert. In gleichzeitiger Ledermappe, aussen mit erhabenem, mittelst grosser metallener Plattenstempel gepresstem, vergoldetem Ornament in Goldgrund. Innen mit durchbrochenen Goldornamenten auf in mehreren Farben bemaltem Grunde.

Handschrift des 16. Abschnittes des Koran mit Sure 18,74 bis 20 Ende. Theilbände eines Koran für einen Güz'a Leser. 16.—17. Jahrhundert. In gleichzeitiger Ledermappe ähnlich der vorigen. Die gepresste Randschrift besagt: „Der Prophet (Heil ihm!) hat gesagt: Wer sich mit Gott unterreden will, der lese den Koran. Und er (Heil ihm!) hat gesagt: Der Beste unter Euch ist der, der den Koran liest und ihn lesen lässt. Und ein Wort von ihm (Heil ihm!) ist: Der Beste unter Euch ist der, der den Koran lernt und ihn lehrt. Und ein Wort von ihm ist: Die vorzüglichste Gewohnheit in einer Gemeinde ist das Lesen des Korans. Der Korankundige mit den edlen frommen Schreibern.“

Mappeneinband für einen Koranabschnitt, aussen schwarzes Leder, gepresst und vergoldet mit hellblau bemalten Blumen; innen rothes Leder mit ausgeschnittenen schwarzen Ornamenten über blauem Grunde. Türkei, 16. Jahrhundert.

Mappeneinband für einen Koranabschnitt, aussen mit erhabenem, zweifarbig vergoldetem Reliefornament in vertieften Feldern des braunen Ledergrundes, innen mit ausgeschnittenem rothbraunem, weiss gezeichnetem Ornament auf hellblauem und goldenem Grunde. Türkei 16. Jahrhundert (M. s. d. Abbldg. auf S. 109).

Fünf Leder-Matrizen mit vertieften Blumen- und Ranken-Ornamenten für die Herstellung der Lederreliefs auf türkischen Einbänden.

Zweites Zimmer der Nordseite (fünftes Zimmer).

Neben diesen türkischen Einbänden sind zwei venetianische Einbände vom Ende des 16. Jahrhunderts ausgestellt, welche den Einfluss der türkischen Vorbilder zeigen.

Venetianischer Einband der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, nach türkischer Art verziert. Die Deckel aus dunkelrothem Leder zeigen vertiefte Felder nach Art der türkischen Einbände der Mitte des 16. Jahrhunderts. Die erhabenen Arabesken, welche die Vertiefungen füllen, sind jedoch nicht gepresst, sondern nur gemalt, auf Goldgrund mit schwarzen Umrissen, welche theils mit rothen Lasuren, theils mit dick aufgesetzter, emailartiger, ursprünglich weisser Farbe, flüchtig ausgemalt sind. Nur die Wappen in den Mittelstücken sind vorgepresst: vorn der Marcuslöwe, hinten das Wappen (Lombardo) eines von der Republik Venedig zur Regierung der Insel Creta entsandten Rettore, dessen auf Pergament geschriebene Instruction der Einband enthält. Die Eintragungen mit verschiedenen Daten, die jüngste a. d. J. 1574.

Venetianischer Einband der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, nach türkischer Art verziert. Die Fläche der Decken ganz vergoldet, die unregelmässig geschweiften vertieften Felder mit schwarz umrissenen, roth lasirten, weiss betupften Arabesken; die Einfassungen mit Gold-Ornamenten in grünem Grund bei den Seitenfeldern, mit weissem bei den Mittelfeldern. In letztere vorgepresst vorn der Marcuslöwe, hinten das Wappen (Bataglia?) des Rettore, welchem der Doge seine Instruction für die Regierung von Cattaro in diesem Einbande handschriftlich auf den Weg gab. Die Eintragungen unter verschiedenen Daten, die jüngsten v. 1586.

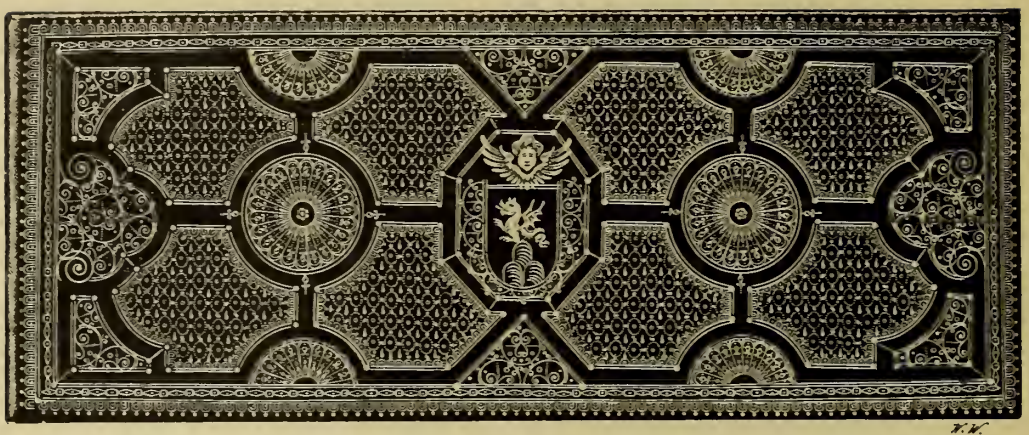
Ebenfalls für Satzungen der Republik Venedig dienten die folgenden rein italienischen Einbände.

Italienischer — Venetianischer — Einband aus rothem Maroquin mit Handvergoldung und Versilberung, zu der auf Pergament geschriebenen Instruction des Dogen Pascalis Ceconia für den als Rector der Republik im Jahre 1590 nach Creta entsandten Hieronimus Justus. Die Fläche in Felder getheilt durch mit Fileten aus der Hand gepresstes, versilbertes Bandwerk; die Felder gefüllt mit grossblättrigen goldenen Arabesken, deren Zweige mittelst Fileten, die Blätter mittelst grosser Blattstempel eingedrückt sind.

Italienischer — Venetianischer — Einband von braunem Maroquin mit Handvergoldung; enthielt ursprünglich die auf Pergament geschriebenen Statuten der italienischen Stadt Legnago. Mit reichem, doch ungenau ausgeführtem Ornament. Bandverschlingungen mit Spiralen (Fanfaren), Nelken, Vögeln, Schnecken etc. Vorn der Markuslöwe, hinten ein blaues, durch zwei goldene Pfähle gespaltenes Wappen.

Zu Anfang des 17. Jahrhunderts treten in der Handvergoldung der italienischen Einbände neue Formen auf, welche den Einfluss der damals in der Tracht herrschenden Spitzenliebhaberei verrathen. Zierliche, an die Zackenspitzen erinnernde Ornamente werden mit kleinen, je eine Zacke ergebenden Stempeln oder mit der Rolle gepresst. Hinzu tritt das formverwandte Motiv der Fächerrosette, welche durch strahliges Aneinanderfügen eines kleinen, an den Deckstab eines Fächers erinnernden Stempels gewonnen wird. Auch in Deutschland findet dieses Fächermotiv häufige Anwendung.

Ebenso in Frankreich, wo um dieselbe Zeit auch die punktirten Stempel in Aufnahme kamen. Nur aus feinen Punkten bestehende Spiralen, kleine Blätter und Blüthen mit punktirten Umrissen sind die Elemente, mit welchen auf vielen französischen Einbänden der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zierlichstes Rankenwerk zusammengefügt wird, welches



Italienischer Einband von rothem Leder mit Fächerstempeln, zu einem handschriftlichen Notenbuch mit geistlichen und weltlichen Gesängen. Anfang des 17. Jahrhunderts. ½ nat. Gr.

Zweites Zimmer der Nordseite (fünftes Zimmer).

die Flächen zwischen den mit Kreisbogen und Fileten contourirten Bandverschlingungen füllt oder von diesen Bändern in die glatten Felder ausstrahlt. Derartige Einbände schreibt die Ueberlieferung einem le Gascon genannten Buchbinder zu, über dessen Persönlichkeit Weiteres nicht überliefert ist. Mit den Einbänden in der Art des le Gascon und denen in der Art des Eve hat die französische Buchbinderkunst ihre Höhe erreicht.

Im 18. Jahrhundert treten in Frankreich neue Motive auf. Von den Ecken und den Rändern wachsen symmetrische Ranken in das Feld, dessen Mitte unverziert bleibt oder nur mit einem Wappenstempel bedruckt wird. Auch bereichert man die Fläche durch Auflagen verschieden gefärbten Leders, deren Umrisse man mittelst der Bogen vergoldet und deren Flächen man mit Handstempeln mustert.

Weiche Einbände aus Pergament mit Plattenpressung sind im 17. Jahrhundert besonders in den Niederlanden beliebt. Später kommt die Bemalung fester Pergamentbände in Aufnahme. Die mit Leerstempeln vorgedruckten Ornamente werden mit Lasurfarben ausgemalt oder gebeizt, wobei ein helles Grün und Roth vorherrschen. Bisweilen treten deckende Lackfarben hinzu. So entstehen die fälschlich emaillirt genannten Einbände. Sie kamen besonders häufig in Hamburg vor. Auch das „Regiment" der hamburgischen Buchbinder-Innung in Gestalt einer Rolle ist in gleicher Weise ausgeführt. Beispiele sind u. A.:

Hamburgischer Einband zum Hamburgischen Gesangbuch von 1722. Duodez. Deckel von weissem Pergament mit Blumenvasen in Goldpressung, bemalten Blättern und Blumen. Pergamentspangen mit kleinen bronzenen Engeln.

Hamburgischer Einband zu Luther's deutscher Bibel, gedruckt zu Ulm, 1740. Beigebunden das Hamburgische Gesangbuch von 1739. Rother Maroquin. Innen zwei Vorsatzblätter von gefärbtem und bemaltem Pergament mit Gold- und Silberpressung, mit Widmung von Jacobus Richardi an seine „Herz-Allerliebste Jungfer Braut Margaretha Elisabeth Lorentzen" 1741.

Hamburgischer Einband zum Hamburgischen Gesangbuch von 1751. Rothe Bandverschlingungen gliedern die Deckel, im weissen Mittelfelde Vase mit grossem Blumenzweig, dessen Blätter grün und Blumen blau und roth gemalt sind. Randfelder grün mit goldenen Rococo-Ornamenten.

Metallene Bucheinbände und Buchbeschläge.

Im fünften Zimmer (zweites der Nordseite).

Die schweren Holzdeckel der deutschen Bücher grossen Formates des 15. und 16. Jahrhunderts wurden in der Regel durch metallene oder lederne, metallbeschlagene Schliessen zusammengehalten, und die Ecken mit Beschlägen versehen, deren Buckeln das Lederrelief des Einbandes vor dem Abnutzen schützten. In der Folgezeit beschränkte man diesen Beschlag auf die schweren grossen Bibeln, welche in den protestantischen Kirchen benutzt wurden, und auf die Messbücher des katholischen Gottesdienstes. Für die kleinen Gebetbücher, welche man im Hause benutzte und zur Kirche mitnahm, kam im 17. Jahrhundert der Silberbeschlag in Aufnahme. In Süd-Deutschland liebte man, das ganze Buch, Holzdeckel und Rücken, mit Silberblech zu überkleiden, in dessen getriebenen Ornamenten sich vorzugsweise die Augsburger Edelschmiede der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als der Laub- und Bandelwerk-Stil in seiner Blüthe stand, auszeichneten. Unsere Sammlung besitzt mehrere sehr schöne Arbeiten dieser Art. In Nord-Deutschland beschränkte man sich auf Rand- und Eckbeschläge, oft nur auf Schliessen, bei

Silberner Einband eines Gebetbuches. Süddeutsche Arbeit, vom Anfang des 18. Jahrhunderts. Nat. Grösse.

Im fünften Zimmer (zweites der Nordseite).

denen in den Elbherzogthümern gern das hier so lange gepflegte Silberfiligran angewendet wurde.

Die wichtigsten Stücke sind:

Silberner Beschlag eines holländischen Gebetbuches, Anfang des 17. Jahrhunderts, Eckstücke und Schliessen im Geschmack der Ornamentstiche des Mich. Blondus. Auf den Mittelstücken Verkündigung Mariä und Wappen.

„Aussererlesene Kirchen-, Hauss- und Reiselieder D. Martin Luthers .....gedr. Strassburg, 1667". Die Deckel aus Messingblech sind mit schwarzem Chagrinleder überzogen, dessen silberne Piqué-Ornamente durch Umbiegen ihrer Stifte auf der Unterseite des Bleches befestigt sind. Randeinfassung, Rücken und Schliessen aus Silber, gravirt mit der Verkündigung, der Geburt Christi und der Auferstehung. Beschauzeichen der Stadt Strassburg, Meisterzeichen des dortigen Goldschmiedes Johann Christoph Roth. Ende des 17. Jahrhunderts.

Katholisches Gebetbuch, verfasst von J. J. Natter 1718, handschriftlich. Rücken und Holzdeckel überkleidet mit getriebenem Silber; zwischen reichem Laub- und Bandelwerk die Opferung Isaaks und Christi Kreuzestod, umgeben von Trophäen aus hierauf bezüglichen Gegenständen. (Abb. S. 113). Süddeutsch v. J. 1720.

„Johann Arndt's Paradiess-Gärtlein und Christliches Buch, Beicht- und Communion-Büchlein", gedr. zu Ulm 1720. Rücken und Beschlag der Holzdeckel aus getriebenem Silber; allegorische Figuren (Mässigkeit u. A.), umgeben von Laub- und Bandelwerk. Süddeutsche Arbeit von ca. 1720.

Katholisches Gebetbuch. „Der geheiligte Gottesdienst eines wahren Christen." Augsburg, 1777. In rothem, goldbesticktem Sammetband mit Randbeschlag aus getriebenem Silber, dessen Laub- und Bandelwerk der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts angehört. Augsburger Arbeit.

Bibel von Dr. M. Luther, Ausgabe in klein Octav, Ulm, 1742. Holzdeckel überzogen mit schwarzem Chagrinleder; Eckenbeschlag und Schliessen aus Kupfer getrieben und vergoldet, mit Engelsköpfen und Rococo-Ornamenten. Süddeutsch.

Dänisches Gesangbuch: „Kirke Psalme-Boog, Kiöbenhavn, 1727." Rücken und Holzdeckel überkleidet mit Silberfiligran über rothem Seidenzeug. Dänische Arbeit.

In demselben Kasten ein mit Silberrelief auf hellblauer Seide und bunten Blumen bestickter kleiner Einband zu „Geistlicher Frauenzimmer Spiegel", gedruckt 1662 zu Amsterdam.

Ein zweiter Kasten enthält Eckbeschläge und Schliessen vom 16. — 19. Jahrhundert. Darunter die aus Silber getriebenen grossen Schliessen mit Laub- und Bandelwerk süddeutsche Arbeiten, die goldene getriebene Rococo-Schliesse und die gegossenen Silberschliessen vom Ende des 18. Jahrhunderts aus Schleswig-Holstein; die Schliessen aus Silberfiligran mit symmetrischen Buchstaben aus der Wilstermarsch in Holstein.

Silberne Schliesse des Evangelienbuches aus dem Herwardeshuder Kloster, ca. 1500. Nat. Gr. (Ausgestellt bei den Werken kirchlicher Goldschmiedekunst).

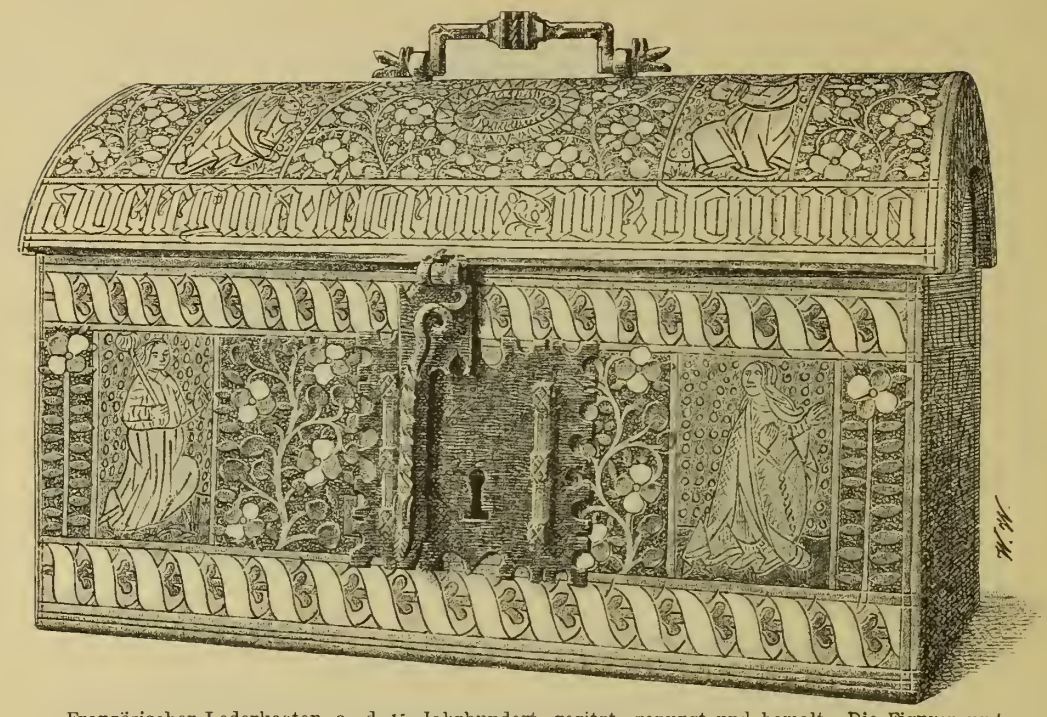
Helm aus gepunztem und getriebenem Leder. Italienische Arbeit vom Anfang des 16. Jahrhunderts.

Arbeiten aus geritztem und gepunztem Leder.

Lederne Kasten, Behälter, Gefässe.

Im fünften Zimmer (zweites der Nordseite).

Als Ueberzug von Behältern zu den mannigfachsten Zwecken finden wir das Leder seit dem Mittelalter verwendet. Kapseln von Abendmahlskelchen, von Salbölbüchschen, von Bischofsstäben, von Reliquienbehältern, Dosen und Schachteln für vielerlei Bedürfnisse des weltlichen Lebens z. B. Messerscheiden, Etuis für Toilettengeräthe und ärztliche Bestecke, für Trinkbecher; selbst Jagdflaschen und Becher wurden aus Leder angefertigt oder mit Leder überzogen. Auch für Schutzwaffen, Helme und Schilde, wird es verarbeitet. Um dem weichen Stoffe für diese Zwecke genügende Festigkeit zu geben, ohne seine Elasticität zu beeinträchtigen, wandten die Lederarbeiter des Mittelalters ein später verlorenes, noch nicht genügend aufgeklärtes Verfahren an, das Leder mit fettigen Stoffen — geschmolzenem Wachs und Harzen — zu tränken. Von dem einem Aufkochen ähnlichen Entweichen der Luftbläschen aus dem in die heisse Flüssigkeit getunkten Leder erhielt dies seine französische, seit dem Mittelalter gebräuchliche Benennung „cuir bouilli“. Verziert wurde das so vorbereitete Leder durch Einritzen von Ornamenten oder Figuren, deren Grund man mit Punzen körnte, sowohl um die glatten Flächen der Zeichnung von dem matten Korn der Zwischenflächen abzuheben, wie um dem durch das Einhämmern des Punzens verdichteten Leder grössere Festigkeit zu geben. Um beim Einschneiden der Umrisse zu hindern, dass die Schnitte sich wieder schlossen, wendete man erhitzte, das Leder an der Schnittstelle leicht dörrende Messer an. Auch unterschnitt man einzelne Stellen und hob sie mit dem Messer zu leichten Buckeln heraus. Niemals jedoch entfernte man bei diesem Verfahren Theile der Lederfläche. Schliesslich bemalte und vergoldete man noch häufig Einzelheiten der Darstellung oder die ganze Fläche.



Französischer Lederkasten a. d. 15. Jahrhundert, geritzt, gepunzt und bemalt. Die Figuren und die Schrift blau auf Gold; die Stengel roth, die Blätter grün, die Blumen weiss und blau mit rothem Auge; das gewundene Band weiss und roth. Länge 31 cm

Im fünften Zimmer (zweites der Nordseite).

In Frankreich und Deutschland beschränkte man sich meistens auf diese flache Verzierung der Lederflächen. In Italien fügte man mit Vorliebe noch erhabene Verzierungen hinzu, indem man das angefeuchtete Leder ähnlich bearbeitete, wie eine Metallplatte beim Treiben. Durch Drücken und Klopfen, bald von der Narben- bald von der Fleischseite, verstand man, dem Leder Relief zu geben. Durch Unterlegen kleiner Ringe unter die zu buckelnden Stellen und Eindrücken und Hämmern des Leders in die Höhlung liessen sich die Buckeln hoch heraustreiben. Das erhärtende Leder hielt das Relief fest; um höhere Stellen vor dem Einsinken durch Druck beim Gebrauche zu schützen, füllte man sie auf der Unterseite mit erhärtendem, durch aufgeklebte Lederstückchen festgehaltenem Kitt. Bei dergleichen Leder-Reliefs fanden Farben und Gold seltener Anwendung als bei den flachen Lederverzierungen.

In dem schon bei den Bucheinbänden erwähnten Einband mit der Hasenjagd v. J. 1475 besitzt die Sammlung ein hervorragendes Beispiel deutscher Lederritz- und Punzarbeit mit nur ganz leicht angedeutetem Relief.

Als deutsche Arbeiten des Mittelalters sind hervorzuheben:

Ein rechteckiges, eisenbeschlagenes Kästchen; das schwarze Leder mit spiraligen Ranken, welche mit kleinen runden Blättern besetzt sind, geritzt, der Grund mit feinen Perlpunzen gekörnt.

Ein grosser achteckiger, mit Eisen beschlagener Kasten (Behälter einer Marienkrone ?). Auf dem Deckel die Inschrift „Maria hilf“ in roth bemalten Buchstaben auf kreuzweis geritztem Grunde; an den Seiten Kronen in grob gepunztem Grund. (Der Punzen schlägt eine schalenförmige Vertiefung, in deren Mitte eine kleine Perle erscheint).

Eine kugelförmige Betnusskapsel aus schwarzem Leder. Verziert mit spätgothischem Ornament in geritzter und gepunzter Arbeit von zartester Ausführung. Auf der oberen Hälfte ein Monogramm Jesu, auf der unteren die Randschrift: „O mater Dei — memento mei". (Diese von Herrn Alfred Beit geschenkte Kapsel liegt mit der geschnitzten Betnuss im Kasten der Buchsschnitzereien).

Ein rechteckiges Kästchen; der Deckel mit Wappen (Brustbild eines Mannes) und L. M. zwischen schlanken spätgothischen Blätterranken; geritzt, der Grund mit einem vier Perlen zugleich schlagenden Punzen feingekörnt. Unter dem Boden eingeritzt: 1528. Im fünften Zimmer (zweites der Nordseite).

Eine französische Arbeit des 15. Jahrhunderts ist der S. 116 abgebildete Kasten. Die Darstellungen sind geritzt und bemalt, der Grund mit dem Perlpunzen gekörnt. Vorn am Deckel über der Darstellung der Verkündigung die Inschrift „**Ave regina celorum, ave domina**", (d. h. Sei gegrüsst, Himmelskönigin, sei gegrüsst Herrin). Auf der Deckelwölbung vorn das Jesuskind in einer Strahlenglorie zwischen Maria und Joseph in anbetender Haltung. Auf der Rückseite in grossen gothischen Minuskeln: „**Prenes en gré**" („Nehmt huldvoll diese Gabe auf").

Die italienischen Arbeiten sind sämmtlich mit Reliefornamenten verziert. Hervorzuheben sind:

Runde Büchse, Holz mit Ueberzug aus hellrothem Leder; die spätgothischen Ornamente stark unterschnitten und kräftig gebuckelt, der Grund fein gepunzt. 15. Jahrhundert. (M. s. d. Abbildung).

Italienische Büchse; Holz, überzogen mit gepunztem rothen Leder. 15. Jahrhundert. Höhe 9 cm.

Behälter für eine Patene und Behälter für einen Kelch nebst Patene; glänzend schwarzes Leder, gebuckeltes Pflanzen-Ornament und Wappen in gekörntem Grunde. Anfang des 16. Jahrhunderts.

Rechteckiges Kästchen, auf dem Deckel Adler und Füllhörner in leichtem Relief, geritzt, ohne Punzen-Arbeit. 16. Jahrhundert.

Lederhelm (m. s. d. Abbildung am Kopfe dieses Abschnittes). Die äussere Fläche der aus zwei Stücken dicken Leders mit einer Scheitelnaht zusammengefügten Kappe ist mit dünnerem, gepunzten, dunkelbraunen Leder überkleidet. Auf den 8 keilförmigen Feldern: Trophäen antiker Waffen nach Motiven der Ornamentstiche des Enea Vico abwechselnd mit Medusenhäuptern und Medaillons, in denen dargestellt sind: Juppiter Blitze schleudernd, Mars mit Schwert und Schild, Apoll mit der Leier, Merkur mit dem Schlangenstab. Kunstvoll modellirtes Flachrelief: Grund mit dem Perlpunzen gekörnt. Anfang des 16. Jahrhunderts. (Geschenk des Herrn Alfred Beit).

Jagdbecher, aus getriebenem rothen Leder: die Vertiefungen der Rundfalten vergoldet; der Henkelansatz bemalt mit goldenen Mauresken. Venetianische

Im fünften Zimmer (zweites der Nordseite).

Arbeit unter orientalischem Einfluss, a. d. Mitte des 16. Jahrhunderts. Man vergleiche die Venetianer Bucheinbände ähnlicher Arbeit. (Geschenk des Herrn Joh. Paul).

Spanische oder niederländische Arbeit ist das mit Eisen beschlagene Kästchen mit eckig gewölbtem Deckel. Das Leder ohne Punzenarbeit nur geritzt; die Figuren mit kupferstichartigen Schraffirungen ausgeführt und vergoldet, die Gründe blau oder grün bemalt. Mitte des 16. Jahrhunderts.

Alle vom 16. Jahrhundert an für die Verzierung lederner Buchdeckel angewendeten Verfahren, die Handvergoldung mit Bogen, Fileten und kleinen Stempeln, die Plattenvergoldung, das bemalte „emaillirte" Pergament mit Handvergoldung begegnen uns auch an den ledernen Kästchen, Behältern, Etuis der folgenden Jahrhunderte.

Geigenkasten; der Lederüberzug mit grossen Rollwerkornamenten auf punktirtem Grunde in Handvergoldung Italienische Arbeit, Mitte des 16. Jahrhunderts.

Grosse runde Schachtel für eine Halskrause. Rothes Leder mit Handvergoldung; auf dem Deckel das Wappen der Gambalunga von Rimini. Italienische Arbeit von ca. 1600.

Schmuckkasten mit gewölbtem Deckel, schwarzes Leder mit Jagden und Rankeneinfassungen in Rollen- und Plattenvergoldung. Niederländische Arbeit des 17. Jahrhunderts.

Schutzkästchen für eine Dose, rothes Leder mit Handvergoldung, unter Anwendung von Stempeln mit punktirten Linien wie auf den Einbänden des le Gascon. Französische Arbeit des 17. Jahrhunderts.

„Gold- und Silber-Kästlein der Anna Elisabeth Volkern v. J. 1736". Verziert in Art der gleichzeitigen hamburgischen Bucheinbände durch Handvergoldung, Bemalung und Aufkleben ausgeschnittener bemalter Kupferstiche. In den Pergament-Ueberzug der Innenseite des Deckels eingelegt die 10 (vergoldeten) schwedischen sog. Görz'schen Noththaler a. d. 1715—1719 mit folgender Ueberschrift;

„Wir golten alle X ein jeder einen Dahler,
Den unser Lieberey die gleichte den Ducaten;
Doch weil man uns erkant für grosen Prahler,
So ist der Dahler Preis auff Rundstücke jetz gerahten."

Die Leder-Tapeten.

Die Verarbeitung des Leders zu Wandbekleidungen ist schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts in Spanien nachweisbar. Die Stadt Cordova war Hauptsitz der Leder-Industrie und von ihr führen noch heute die gepressten Ledertapeten, in Spanien selbst von der nordafrikanischen Stadt Ghadames „Guadamacil" genannt, ihre französische Bezeichnung „cuirs de Cordoue."

Im 15. und 16. Jahrhundert breitete sich diese Industrie in Italien aus, wo besonders Venedig sie pflegte. Erst im 17. Jahrhundert wurde sie in den Niederlanden (Antwerpen) eingeführt und von dort nach Frankreich. Deutschland blieb zurück: nur für Augsburg ist die Anfertigung von Ledertapeten im 18. Jahrhundert nachgewiesen. Mit dem Erlöschen des Rococo-Stiles, welcher noch viele prachtvolle Ledertapeten entstehen sah, gerieth die Industrie in Vergessenheit. Muster des Louis XVI.-Stiles sind uns in Ledertapeten nicht überliefert.

Gepresste und bemalte Ledertapete, Niederländische Arbeit von 1700 1/5 nat. Gr.

Im fünften Zimmer (zweites der Nordseite).

Bei der Herstellung der Ledertapeten wurden die Muster entweder durch Handarbeit oder durch Pressen mit Holzmodeln hervorgebracht. In beiden Fällen erhielt das Kalb-, Schaf- oder Ziegenleder, nachdem es zu viereckigen Stücken von der üblichen Einheitsgrösse zugeschnitten worden, in der Regel einen Ueberzug von Blattsilber; dieses wurde sorgfältig geglättet und mit durchscheinendem gelben Firniss überstrichen, welcher ganz wie ein Goldüberzug wirkte. Der goldige Grund wurde, nachdem das Leder durch Punzung oder Pressung gemustert worden, theilweis mit deckenden Oelfarben oder durchscheinenden Lasuren bemalt, oder man entfernte den Firniss wieder, um Einzelheiten silbern hervortreten zu lassen.

Die mit dem Punzen geschlagenen Leder zeigen in der Regel kein Relief, wogegen die Tapeten mit erhabenen Mustern der Ueberarbeitung mit dem Punzen nicht unterzogen zu sein scheinen.

Das erstere Verfahren scheint das ältere zu sein. Die Ledertapeten dieser Art zeigen die Spuren überaus mannigfach gemusterter Punzen; allerlei kleine geometrische Figuren, kleine Flechtmuster, Blümchen, Sterne decken die Zwischenräume der gemalten Muster oder heben Einzelheiten dieser selbst hervor. Mit diesem Verfahren, welches nicht an Model gebunden war und daher eine weit grössere Freiheit in den Mustern gestattete, schmückte man auch lederne Altarvorhänge (Antependien) und lederne Messgewänder. Selbst grosse Wandbekleidungen aus aneinandergenähten Lederstücken wurden so mit figurenreichen Bildern bedeckt und dienten wie Tapisserien zum Schmuck grosser Säle.

Das zweite Verfahren verwendete Holztafeln, in welche die Einheit des Musters (der Rapport) vertieft eingeschnitten war. Auf diese Tafel wurde das angefeuchtete Leder mit der Narbenseite gelegt. Unter dem Druck einer Presse drängte sich das weiche, auf der Fleischseite mit einem feuchten Tuch bedeckte Leder in die Vertiefungen des Models. Damit es diese ausfülle ohne zu bersten, wurde die Pressung öfters wiederholt, wobei man Sand auf das Leder schüttete um den Druck der Presse sanft auf dasselbe überzuleiten. Durch dieses umständliche Verfahren erzielte man jenes weiche, dem schmiegsamen Stoffe gemässe Relief, welches die alten Ledertapeten auszeichnet. Einer weiteren Bearbeitung mit Punzen bedurften diese dann nicht mehr — wenigstens ist eine solche an keiner der schönen niederländischen Ledertapeten unserer Sammlung nachweisbar. Mit diesem Verfahren konnten immer nur Lederstücke von bestimmter Grösse mit einer Einheit des Musters verziert werden. Nur ausnahmsweise kommen Tapeten vor, bei denen durch zwei verschiedene Formen grössere Rapporte erzielt sind. Die Muster, welche im Allgemeinen denjenigen der gewebten Wandbekleidungen des herrschenden Geschmackes entsprachen, waren so entworfen, dass die Ornamente nicht innerhalb der Grenzen eines Lederstückes abschlossen, sondern sich mit den gleichen Ornamenten der angrenzenden Lederstücke verknüpften und wie ein grossgemusterter Wandteppich zusammenwirkten.

Die ausgestellten Ledertapeten sind meistens niederländische Arbeiten des 17—18 Jahrhunderts. Zu beachten die verschiedene Bemalung eines und desselben Reliefs. Bei dem auf S. 119 abgebildeten Muster ist einmal das Mittelfeld unter dem Tuche vergoldet, das umgebende Feld hellgrau bemalt, das andere Mal das Mittelfeld hellgrau, das umgebende Feld roth lasirt u. s. w.

Lederarbeiten an Sesseln und Sätteln.

Im fünften Zimmer (zweites der Nordseite).

Verzierte Lederbezüge für die Rückenlehnen von Sesseln traten in den Niederlanden und Norddeutschland erst mit der Spät-Renaissance auf. Man begnügte sich damit, Plattenstempel, wie sie für die Mittelstücke von Buchdeckeln dienten, in regelmässigen Abständen mit Gold auf das Leder zu drucken, bisweilen eine Randeinfassung mit der Rolle hinzuzufügen. Oft beschränkte man sich auf einen Wappenstempel in der Mitte.

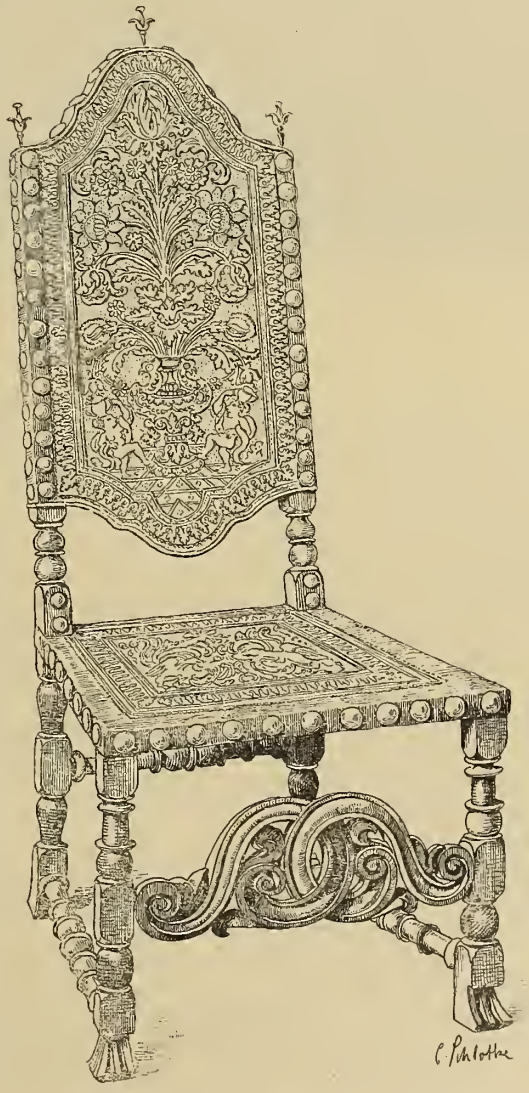
In Spanien und Portugal fand das gepunzte und getriebene Leder vielfache Anwendung für die Sitze und Rücken der hochlehnigen Sessel, welche in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Aufnahme kamen. In den von Spanien colonisierten Gebieten Amerikas, z. B. in Mexico, hat sich die alte Technik bis auf unsere Tage in Uebung erhalten, vorzugsweise für Sättel.

Beispiele: Stuhl v. J. 1651, der Ueberlieferung nach aus dem hamburgischen Rathhaus, mit dem hamburgischen Wappen in Goldpressung. (In der Möbel-Abtheilung).

Spanische oder portugisische Stühle; die Leder der Lehnen mit Wappen oder reichen Blumensträussen in getriebener Arbeit. Sitze nur mit geritzten Ornamenten. 17.—18. Jahrhundert.

Nürnberger Lehnsessel; die Vorderseite der gepolsterten Lehne mit gestepptem Bandelwerk; auf der Rückseite das Nürnberger Stadtwappen geritzt und geschält. Anfang des 18. Jahrhunderts. (In der Möbel-Abtheilung).

Mexikanischer Sattel, mit reicher Treib- und Punzarbeit, zum Theil ausgeführt in weichem sämischgaren Leder, angefertigt ca. 1885 von M. Castañon in Puebla. (Geschenk von Herrn Senator Th. Rapp). Aus sämischem Leder gearbeitete sehr fein gepunzte Satteldecken mit der Inschrift „viva el ymperio mejicano“, angefertigt 1822, da Iturbide als Augustin I Kaiser von Mexiko war.



Spanischer Lederstuhl. Ende des 17. Jahrhunderts.

Some-Kawa, d. i. mit Hülfe einer Schablone gefärbtes Hirschleder. Das Muster hell-lederfarben auf rauchbraunem Grund. Neuere Arbeit (1873). ½ nat. Gr.

Japanisches Leder.

Im fünften Zimmer (zweites der Nordseite).

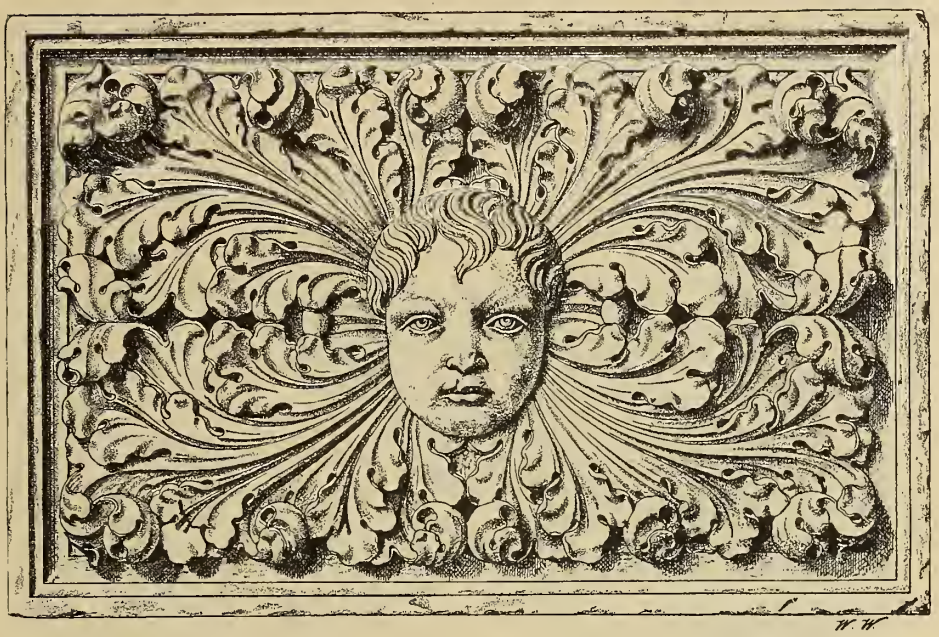
Den mannigfachen Lederarbeiten des Abendlandes reihen sich bescheiden einige japanische Leder an. Die eine Art, welche ihren Namen Himeji-Kawa von der Stadt Himeji in der Provinz Harima führt, ist neueren Ursprungs und beruht wohl auf der Nachahmung holländischer Ledertapeten des 17.—18. Jahrhunderts. Bei ihrer Anfertigung werden für die grösseren Muster ganz wie bei jenen vertieft ausgeschnittene Holzformen benutzt, in welche das angefenchtete Leder geklopft wird. Für die feineren Muster verwendet man vertieft gravirte Bronzeplatten. Oft werden die Reliefs noch vergoldet und bemalt.

Die andere Art, Some-Kawa genannt, ist Japan eigenthümlich und findet sich dort schon mit Daten der Mitte des 8. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung an historischen Rüstungen in alten Tempelschätzen.

Heute wird dieses Leder hauptsächlich in Tokio bereitet. Zur Herstellung der in wenigen Farben auf weiches Hirschleder gefärbten Muster bedient man sich aus dünner Pappe oder Kupferblech geschnittener Schablonen. Die rothe Färbung, welche diese schablonirten Leder häufig zeigen, wird mit Safflor oder rothem Eisenoxyd hergestellt und im Rauch befestigt, daher derartige Leder auch Kusube-Kawa d. h. geräucherte Leder genannt werden.

Ausgestellt: Some-Kawa, Hirschleder mit Rankenmuster nach chinesischer Art, mit zehn Nachbildungen der Muster alter Rüstungsleder in Tempelschätzen, dabei Leder, datirt aus der Periode Tembio (740 n. Chr.), von der Wiener Weltausstellung 1873. Papier- und Kupferschablone zum Drucken des Some-Kawa.

Himeji-Kawa: Leder gepresst in Holzform mit vergoldeter Languste, a. d. J. 1873. Leder neuester Zeit, mit Metallformen gepresst und bemalt.



Kalkstein-Relief vom Balkon eines Palazzo Trivisan in Murano. Venetianische Spätgothik, 15. Jahrhundert. Breite: 1,45 m.

Architectonische Ornamente aus Stein und Terracotta.

Im nördlichen Gang.

Das Museum hat Gipsabgüsse architectonischer Ornamente bisher nicht gesammelt, besitzt jedoch eine Anzahl solcher Ornamente in Originalen, deren Vorzug darin besteht, dass an ihnen der in den Abgüssen verschwindende Zusammenhang des Stoffes mit den Zierformen beobachtet werden kann.

Wenige Beispiele altrömischer Marmor-Arbeit eröffnen die Reihe.

Ein an den Enden unvollständiger Relief-Fries mit Eroten, welche Fruchtschnüre tragen. Oberhalb der letzteren sind drei Masken angebracht. Ferner das Bruchstück eines Tischfusses, der in seiner vollständigen Erhaltung aus einem mit Füllhorn gezierten Mittelstück bestand, an welches sich beiderseits eine Löwenklaue ansetzte, die aufwärts in einem von Akanthus umgebenen Leib und Kopf eines Löwen ihre Fortsetzung fand. Es ist dies eine Form, die unter pompejanischen Funden wiederholt vorkommt. Endlich ein Pilasterkapitäl, am Echinus geziert mit breiter Palmette und Akanthusblättern, oberhalb deren sich ein Perlstab und ein in Widderköpfe endigender Blattkranz hinziehen.

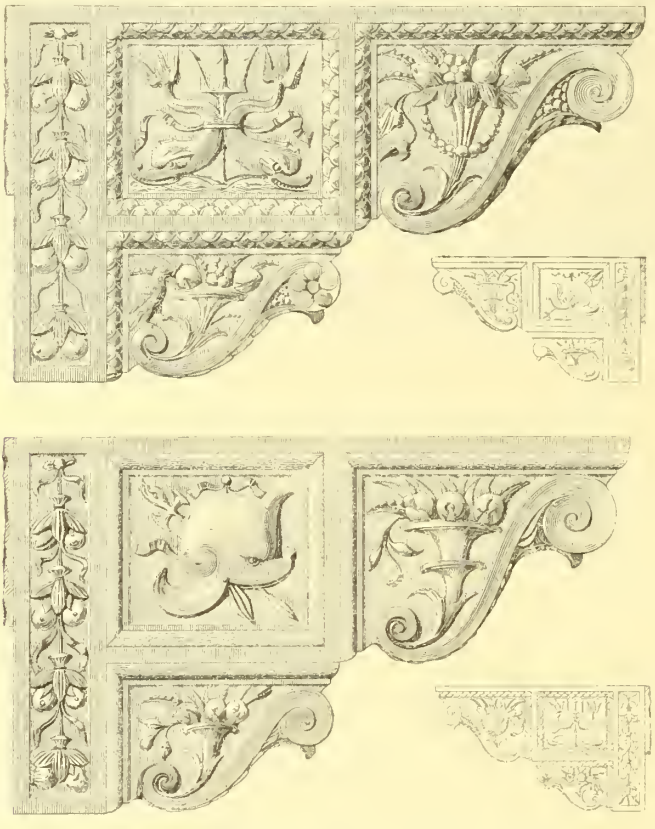
Das Stein-Ornament der mittelalterlichen Baukunst ist durch einige Arbeiten der italienischen Spätgothik vertreten.

Darunter marmorne Krabben, Fialenknäufe und Gesimsstücke vom Dom in Siena, bei dessen Ausbesserung zu Ende der siebziger Jahre diese Stücke ausgewechselt wurden. Mehrere aus istrianischem Kalkstein gemeisselte Wappen, wie solche die venetianische Spätgothik in die Fassaden der Paläste einzulassen pflegte. Eine, dem 15. Jahrhundert angehörige grosse Füllplatte einer Balkonbrüstung von einem Palazzo Trivisan in Murano (M. s. d. Abbildung am Kopfe dieses Abschnittes).

Im nördlichen Gang.

Denselben Stil vertritt auch ein kleines venetianisches Kalkstein-Kapitäl. Daneben als ein Beispiel maurischer Steinornamente ein leider seiner Bemalung entkleidetes Kapitäl aus der Alhambra in Granada.

Mannigfacher ist die reizvolle Stein-Ornamentik der italienischen Frührenaissance vertreten, vorherrschend mit Skulpturen venetianischer Herkunft aus gelblichem istrianischen Kalkstein, welcher durch sein blätteriges, scharfkantiges Absplittern unter dem Meissel den Ornamenten ein eigenartiges Gepräge giebt, welches sie von den weicheren Formen des weissen Marmors unterscheidet.



Ein Paar Consolen aus istrianischem Kalkstein. Venedig ca. 1500. Höhe 47 cm.

Mit Ausnahme der an letzter Stelle erwähnten Skulptur sind sämmtliche Bautheile annähernd um das Jahr 1500 entstanden.

Ein Paar Consolen, istrianischer Kalkstein, (Träger eines Wandgrabmales) mit fein profilirten Hängekapitälen. Die Flächen mit Platten bunten Marmors ausgelegt. Venedig.

Ein Paar Consolen, istrianischer Kalkstein, (Träger eines Kamingesimses), die Aussenfläche mit grottesken Masken, Füllhörnern, Ranken und piekenden Vögeln. Venedig.

Ein Paar Consolen, istrianischer Kalkstein, (Träger eines Balkons), verziert auf beiden Flächen mit Delphinen, Waffentrophäen und Füllhörnern. Mirano bei Venedig. (M. s. d. Abb.)

Console, istrianischer Kalkstein, auf der einen Fläche Ranken mit pickenden Vögeln, auf der anderen ein Adler auf einem Feston. Venedig.

Bruchstück eines Kamingesimses, istrianischer Kalkstein, mit Fruchtschalen, an denen Vögel picken, und Blumenranken; in der Mitte ein Rollwerksschild mit Wappen. Venedig.

Zwei kleine Pilaster, istrianischer Kalkstein, mit Kandelaber-Ornament. Nord-Italien.

Grosses Kapitäl compositer Ordnung, istrianischer Kalkstein, von einem Palast in Trient

Grosses Kapitäl ionischer Orduung und Hals einer attisch-ionischen Säule mit Palmettenfries, istrianischer Kalkstein, aus Pesaro.

Kleines Kapitäl compositer Ordnung, Kalkstein mit ursprünglicher Vergoldung des Ornaments und hellblauer Bemalung der Flächen, aus Padua.

Bogenfries, istrianischer Kalkstein, in den Zwickeln Engelsköpfe.

Halbrunde Thürbekrönung, mit Gott-Vater in einer Glorie von Cherubsköpfen. Venedig.

Durchbrochene Füllung einer Balustrade, Sandstein, Vase mit symmetrischem Palmettengeranke und Vögeln. Nord-Italien.

Füllung aus weissem Marmor. Darauf ein Fruchtkranz mit flatternden Bändern, (im Rund früher eine Bronze- oder Porphyrplatte). Venedig ca. 1500.

Steingitter, Kalkstein. Das Mittelfeld mit durchbrochenem Maureskeu-Rahmen mit Palmettenfries. Spuren von Gold und Blau. Mittel-Italien, Anfang des 16. Jahrhunderts.

Zwei Seitenstücke einer Kaminbekrönung, weisser Marmor, jederseits ein Wappenlöwe mit Birnzweig. Rom, aus einem für Papst Sixtus V. (Felice Peretti) errichteten Palast ca. 1585.

Im nördlichen Gang.

Marmorskulptur von einem Kamin, Römische Arbeit etwa a. d. J. 1585.

Marmorne Fussböden wurden schon im italienischen Mittelalter mittelst eines Verfahrens verziert, welches man nach dem Vergleich mit dem Niello der Goldschmiede als Marmor-Niello bezeichnet hat. Man hob den Grund und die innere Zeichnung der Ornamente durch Bohren und Abmeisseln aus der Marmortafel aus und füllte die Vertiefungen mit einer schwarzen Stuckmasse. Für diese geben Rechnungen über die Herstellung des Grabsteines eines i. J. 1444 gestorbenen Bischofs von Siena eine Mischung von 60 Pfund Pech, 20 Pfund Wachs und 10 Pfund Bolus an. In späterer Zeit fügte man noch schwarzen Marmorstaub hinzu. Die Kirchen Italiens weisen einen grossen Reichthum an solchen Arbeiten auf, theils als Decoration von Grabsteinplatten, theils des Fussbodenbelags. Die umfangreichsten Werke dieser Technik sind in dem Fussboden des Domes von Siena überliefert, an dessen prachtvoller Ausstattung mit Marmor-Niellen vom Jahre 1369 an Jahrhunderte hindurch gearbeitet worden ist. Mit dem weissen Marmor und der schwarzen Füllmasse verbinden sich hier eingelegte Stücke schwarzen, rothen und gelben Marmors und Füllmassen in diesen beiden Farben. Die Lust an künstlerischem

Schmuck führte bei den späteren Arbeiten an diesem Fussboden dazu, selbst grosse figürliche Darstellungen anzubringen.

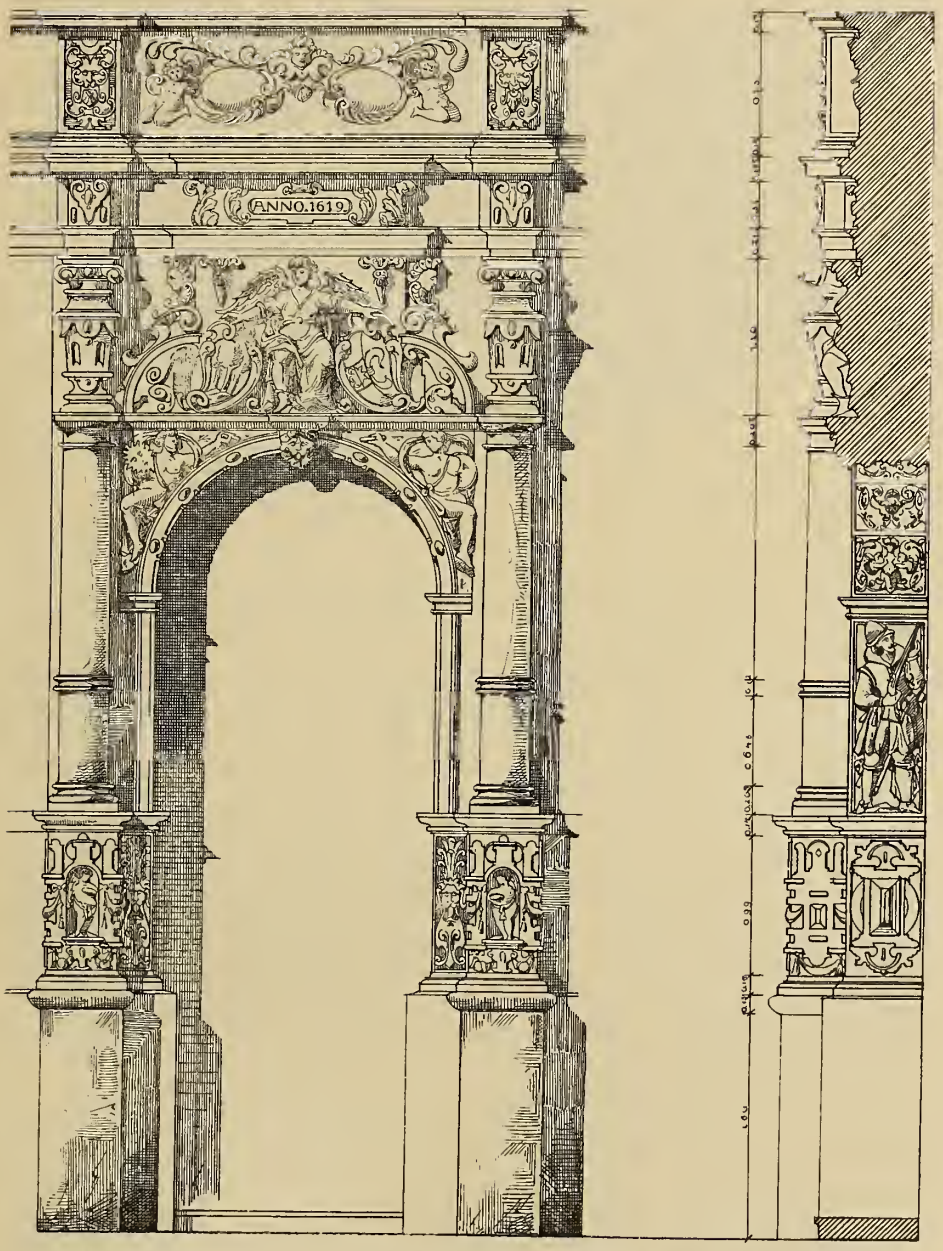
Die Sammlung besitzt eine Anzahl alter Platten vom Fussboden des Domes von Siena, welche, durch das Betreten abgenutzt, ihre Herstellungsweise erkennen lassen. Sie wurden bei der Ausbesserung des Fussbodens i. J. 1878 gegen neue Platten ausgewechselt. Eine bei diesem Anlass in der Werkstatt des Domes hergestellte neue Platte mit dem alten Muster von ca. 1500 zeigt die verschiedenen Stufen der Arbeit.

Auf dem Hof des Museums.

Die Renaissance wird an den Ufern der Niederelbe früher von dem Kunstgewerbe, den Bildschnitzern in erster Reihe, als von der Baukunst aufgenommen, von dieser erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Der Handelsverkehr mit den Niederlanden, welcher sich während des Mittelalters so befruchtend erwiesen hatte, war auch der Vermittler der neuen Formensprache. Zur Herrschaft gelangte diese aber erst, als sie in ihrer niederländischen Heimath schon ihr Blüthenalter überschritten hatte. Bis dahin hatten unter den hamburgischen Bürgerhäusern die Fachwerkbauten vorgeherrscht, an deren langen geschnitzten Balkenfriesen und figurengeschmückten Balkenköpfen die Zierlust der Zeit ihr Genügen fand, und in deren Mauerfüllungen die Ziegelsteine durch geschickte Versetzungen abwechslungsreiche Muster bildeten. Von künstlerischer Durchbildung des Backsteines in Reliefs an Friesen, Portalen, Fenstern und Gesimsen, wie sie in Lüneburg und Lübeck vorkommt und in Mecklenburg sich eigenartig reich entfaltet hat, sind in Hamburg Spuren nicht nachweisbar. Dagegen wurde an den Fassaden der Häuser reicherer Bürger, als die Renaissance hier festen Fuss gefasst hatte, der Hausteiu nicht nur für die Gliederungen, sondern auch für die Flächen verwendet. Daneben findet sich die in den Niederlanden ausgebildete Verbindung des Hausteines mit dem Backstein; aus jenem werden alle constructiven Theile, die Sockel, Pfeiler, Säulen und Gesimse, die Thür- und Fenstereinfassungen, die Giebel und Bekrönungen hergestellt, dieser beschränkt sich auf die Flächen.

In Hamburg stehen nur wenige verfallende Beispiele des schmuckvollen Fachwerkbaues der Renaissance noch aufrecht. Holztheile abgerissener Häuser werden in der Sammlung hamburgischer Alterthümer bewahrt. Auch die wenigen, vom grossen Brand des Jahres 1842 verschonten grossen steinernen Bürgerhäuser der Altstadt im Stil der Spätrenaissance haben bis auf einzelne Portalbauten an später umgestalteten Fassaden den Neubauten der letzten Jahrzehnte Platz machen müssen. Einige der wichtigsten Denkmäler jenes Stiles, die ganze Fassade von dem i. J. 1619 erbauten „Kaisershof" und einige Portale derselben Zeit sind beim Abbruch glücklicher Weise erhalten und werden auf dem Hof des Museums bewahrt, wo sie theils wiederaufgebaut sind, theils noch in Stücken auf dem Erdboden lagern.

Die Fassade des Kaisershofs v. J. 1619 ist an der Südwand des Museumshofes wieder aufgerichtet. Dieses stattliche Bürgerhaus lag am Ness dem alten Rathhause gegenüber, bis es i. J. 1871 vom Staate verkauft wurde und der jetzigen Commerz- und Discontobank den Platz räumen musste. Die erhaltene, ganz aus Sandstein hergestellte Giebelfassade erhebt sich über dem Erdgeschoss in vier Stockwerken, die oben von einem Giebelaufsatz mit Nische bekrönt sind. Den grössten Theil der Front nehmen weiträumige Fenster ein, welche im Erdgeschoss und in den beiden unteren Stockwerken durch je vier, in den oberen durch je zwei Säulen gegliedert



Portal des „Kaisershof" v. J. 1619, ehemals am Ness zu Hamburg, jetzt aufgestellt im Hof des Museumsgebäudes.

sind. Die Säulen des Erdgeschosses gehören der dorischen Ordnung an; jede derselben ruht auf einem erhöhten Säulenfuss, welchen Rollwerkkartuschen mit Masken und Kindern zieren. An den äusseren Reliefs zeigt das Rollwerk deutliche Merkmale des um jene Zeit eben auftretenden Ohrmuschelstils. Um den unteren Fenstern die ge-

Auf dem Hof des Museums.

wünschte Höhe zu geben, sind die Säulen überhöht durch aufgesetzte eckig profilirte Docken mit ionischem Kapitäl. Das erste Stockwerk hat unkannelirte ionisirende Säulen, die ebenfalls auf ornamentirten Säulenfüssen ruhen, und zeichnet sich durch Füllungen aus, die unter den Fenstern angebracht und mit breitgezogenen Kartuschenmotiven verziert sind. Korinthische, unkannelirte Säulen tragen die oberen Stockwerke, deren Giebelseiten in Rollwerk-Voluten ihren Abschluss finden. Mit reichem Reliefschmuck ist die Umrahmung der rundbogigen Thüröffnung versehen. In den Laibungen sieht man zwei Kriegerfiguren in der Zeittracht; der eine ist mit einer Lanze, der andere mit einer Hakenbüchse bewehrt, für die er eine in den Boden gesteckte Gabel als Auflager benutzt. An den Bogenzwickeln sind ruhende Gestalten angebracht: l. Apollo mit der Sonnenscheibe, r. Luna mit der Mondsichel. Auf dem vortretenden Schluss-Stein des Bogens sitzt ein Engel, welcher zwei Wappenschilde mit aufgerollten Enden hält. Oberhalb des Engels die Inschrift „Anno 1619".

[Abgebildet in den Histor.-topogr. und baugesch. Mittheilungen vom Architectonischen Verein, Hamburg 1868, S. 46 f.; Ortwein, Deutsche Renaissance IV, 41, 1; vgl. Lübke, Geschichte d. Renaissance in Deutschland II, S. 282.]

Um zwei Jahre älter als der Kaisershof ist das Portal eines hamburgischen Privathauses aus der Grossen Reichenstrasse (früher No. 49). Starke kannelirte Pfeiler nebst Epistyl umgeben den eigentlichen Rahmen der rundbogigen Thoröffnung. Auch hier bereits gewahrt man Ornamente im Ohrmuschelstil; sie finden sich an den inneren Pfeilern unterhalb des Kapitäls. Die Stirnseite des Thorbogens ist mit drei Wappen geziert, von denen das mittlere dasjenige des hamburgischen Geschlechtes Schröttering ist. Am Sturz die Inschrift; „Facilius est repraehendere (so!) quam imitari. Anno 1617 " (Leichter tadeln als nachmachen!)

[Abgebildet bei Lübke a. a. O., S 283 unter der nicht zutreffenden Bezeichnung „Kranzhaus", welche dem Namen des Musikalienhändlers Cranz, welcher bis zum erst kürzlich erfolgten Abbruch daselbst wohnte, entlehnt ist.]

Ein zweites Sandstein-Portal, welches von einem ehemals in der Kleinen Reichenstrasse No. 25 gelegenen Backsteinbau herrührt, ist im Hofe frei aufgerichtet. Die Thorpfeiler sind an der Stirnseite und in den Laibungen durch vier vortretende Horizontalbänder, die mit Kerbschnitt- u. a. Mustern geziert sind, quergetheilt, die freibleibenden Flächen ebenfalls mit mancherlei Reliefornament (Rollwerk, Beschlagornament mit Fruchtbüscheln u. a.) gefüllt. Zu Seiten des Thorbogens sind an den Zwickeln zwei weibliche ruhende Figuren in hohem Relief dargestellt; jede derselben hält einen Palmzweig in der einen, einen Kranz in der anderen Hand. An den Seiten befindliche Hermenpfeiler dienen als Träger für einen dreitheilig vorspringenden Architrav und einen breiteren Fries, der mit Inschriften und Wappenschilden belegt ist. Die ersteren lauten:

Aldinck	Gades Wort
wert vor	blift ewich
ghaen	sthan
anno dn.	$1642\frac{2}{5}$.

D. h. Alle Dinge werden vergehen — Gottes Wort bleibt ewig bestehen.

Von architectonischen Ornamenten aus spätcrer Zeit ist ein Portal hervorzuheben, welches von einem ehemals an der Ecke des Fischmarktes und der kleinen Bäckerstrasse stehenden Hause stammt. Dasselbe wird Sonnin, dem Erbauer der Gr. Michaeliskirche zugeschrieben und ist ein gutes Beispiel dafür, wie in Hamburg die Baukunst des Rococo das Portal mit einem Mittelfenster des ersten Stocks decorativ zu verbinden liebte.

Bemalte Terracotta-Platte aus Sicilien. 5. Jahrhundert v. Chr. Höhe 14,5 cm.

Architectonische Ornamente aus gebranntem Thon in geringer Zahl vertreten in der Sammlung die antike Kunst, die Gothik, die italienische und die niederländische Renaissance. Bevor man in Griechenland verstand, Tempel und andere öffentliche Gebäude massiv aus Marmor oder anderem Haustein aufzuführen, stellte man jene Gebäude ebenso wie die Wohnhäuser aus einem Balkengerüst mit Ziegelmauerwerk her. Um die den Unbilden der Witterung am meisten ausgesetzten Holztheile zu schützen, belegte man sie in gewissen Gegenden mit bemalten Terracottaplatten, die entweder, an der Rückseite mit kastenartig vorspringenden Seitenwänden versehen, über die Stirnseite des Balkens geschoben und durch Nägel befestigt wurden, oder in anderen Formen als Firstziegel und Traufakroterien Verwendung fanden. Auch als an Stelle des Fachwerks die aus Tuffstein aufgeführten Bauten traten, blieb die alte Weise der Verkleidung des Dachstuhls in Uebung. Besonders Sicilien scheint ein Hauptort für die Herstellung von Terracottaverkleidungen gewesen zu sein; aber auch im Peloponnes, namentlich in Olympia, und in Unteritalien sind zahlreiche Terracottaplatten dieser Art aufgefunden worden.

Bei den antiken Thongefässen im ersten Zimmer der Keramik.

Unter den in sparsamer Farbenwahl aufgetragenen Ornamenten bilden Mäander, Flechtbänder, Rosetten und Palmetten die Hauptmotive. Eine kräftigere Wirkung erzielte man, indem man die Ornamente durch Pressen in Formen erhaben bildete und danach die Farben entsprechend auftrug. Später bereitete man den Grund durch einen Ueberzug aus feinerem geschlemmten Thon für die Aufnahme der Farben besonders vor.

Ein Beispiel der erhaben gepressten und mit Bemalung auf besonderem Thongrund versehenen Terracottaverkleidungen bietet die oben abgebildete Platte. Nur zwei Farbtöne, Dunkelroth nnd Schwarzbraun, sind verwendet. Die Vertheilung dieser Farben, besonders die Weise, wie die einzelnen Palmettenblätter in ausgespartem Thongrund abwechselnd braun und roth bemalt sind, versucht die Abbildung durch verschiedenartige Abtönung anzudeuten.

Die Baukunst des Mittelalters hat in einigen Gegenden Deutschlands, wo Lager geeigneten Thones den Rohstoff boten, ausgedehnte Anwendung von Zierwerk aus gebranntem Thon gemacht. Bald verzierte man unmittelbar die Mauern, indem man Ziegelsteine verbaute, deren Schauseiten geformte Reliefs zeigten. Bald verkleidete man einen gemauerten Kern mit Platten aus gebranntem Thon.

Im nördlichen Gang.

Ein Beispiel des ersteren Verfahrens bieten die schweren Ziegelsteine der Fenstereinfassung eines zerstörten Klosters im Aargau in der Schweiz mit zierlichen Ornamenten des romanischen Stiles, Wappenschilden und Inschriften, welche auf den Uebergang zur Gothik hinweisen. Die in gothischen Majuskeln und lateinischen Uncialen geschriebenen Inschriften beziehen sich auf die biblische Schöpfungsgeschichte.

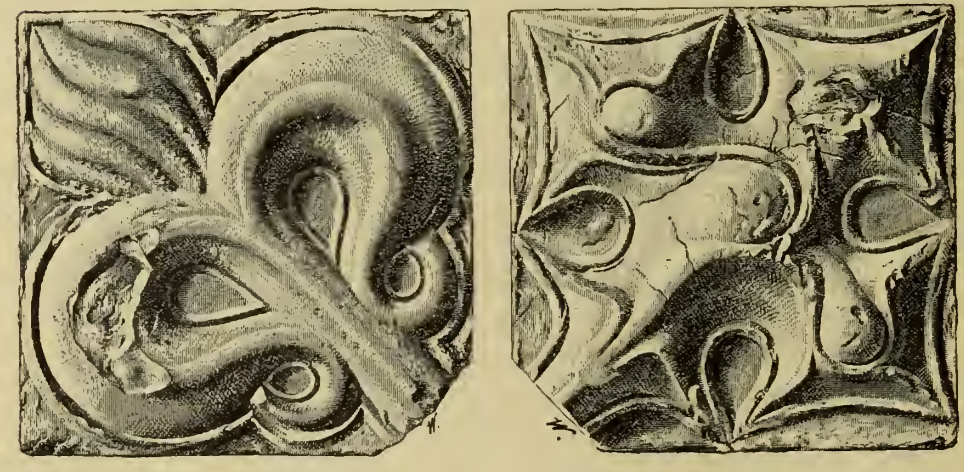
Als Beispiel des zweiten Verfahrens zwei von den Platten, welche, zu je vieren mit einem mittleren Zapfen rosettenartig zusammengeordnet und aneinandergereiht, die breiten Bänder bilden, mit welchen die runden Thürme des Holstenthores zu Lübeck (erbaut 1477) umgürtet sind (M. s. d. Abbildung).

In der Architektur der Renaissance, vorzugsweise derjenigen Nord-Italiens (Lombardei) fand die Terracotta zum Schmuck der Fassaden an Pilasterfüllungen, Gesimsen, Bogeneinfassungen, Fenstereinrahmungen, Friesen, Consolen und Medaillons umfassende Verwendung.

Mehrere Beispiele von Ziegeln mit Ornamenten der Frührenaissance aus Bologna und Modena. Fries mit doppeltgeschwänzten Tritonen, Blumenkörbe tragend, grottesken Vögeln und Urnen. Eckstück mit Flügelknaben auf einem Pferdeschädel. Wandconsole mit Meerpferden. Friese mit Palmettenbändern.

Endlich hat sich auch im nördlichen Deutschland, in Mecklenburg und in Lübeck die Baukunst der Renaissance in ausgedehntem Maasse der Terracotta-Verzierungen bedient, wofür der Fürstenhof zu Wismar das glänzendste Beispiel ist.

Beispiele: Drei Medaillons mit Köpfen vom Fries eines Bürgerhauses zu Lübeck ganz in Art der Terracotten des Fürstenhofes.



Zwei Platten aus gebranntem Thon vom Fries der Holstenthor-Thürme zu Lübeck. 1477. Höhe 27 cm.

Decorative Malereien.

In der stumpfen Ecke, welche den nördlichen mit dem östlichen Gang der Museumsräume verbindet, werden decorative Malereien, zumeist in farbigen Nachbildungen, abwechselnd ausgestellt. Dieselben können kein annäherndes Bild der Geschichte dieses Kunstzweiges geben, für dessen eingehenderes Studium auf die Bibliothek der Anstalt verwiesen werden muss. Die zur Zeit ausgestellten Abbildungen umfassen pompejanische Wandmalereien, Innenansichten farbig ausgeschmückter Räume des Mittelalters und der Renaissance, colorirte Stiche der Loggien Rafaels, Handzeichnungen von Paulus Decker für die Innendecoration eines fürstlichen Schlosses, colorirte Photographien japanischer Tempelbauten. Ecke zwischen dem nördlichen und östlichen Gang.

Die Rafaelischen Malereien in den vaticanischen Loggien sind vertreten durch einige mit der Hand colorirte Blätter aus dem in der Bibliothek vollständig bewahrten, nach Zeichnungen von C. Savorelli und P. Camporesi von Giovanni Volpato und Giovanni Ottaviani gestochenen, 1782 in Rom veröffentlichten Werke, welches auf 18 Blättern die Hauptansicht der Loggien, die beiden Thüren und die Pfeilerverzierungen, sowie auf 26 Blättern ebenso viele Kappen der 13 Gewölbe wiedergiebt. Die Randeinfassungen der von Rafael entworfenen Wandteppiche sind mit abgebildet. Ohne die Detailzeichnung und die Wirkung des Ganzen genügend wiederzugeben, gewähren diese Stiche eine schätzbare Aushülfe zum Studium dieser epochemachenden Decorationen.

Die Verzierung der Loggien im zweiten Stokwerk des Cortile di San Damaso im Vatican geschah im Auftrag des prachtliebenden Leo X. und war schon zu Bramante's Lebzeiten im Gange, wie die Jahreszahl 1513 in einem der Zwickel beweist. Rafael's Verdienst ist es, dass die Loggien die schönste Halle der Welt wurden. Für die Ausführung des Decorativen bediente sich Rafael hauptsächlich des Giovanni da Udine, eines Malers der venezianischen Schule. Wie viel demselben vorgezeichnet, wie viel seinem eigenen Ermessen überlassen wurde, ist unbekannt; Rafael war damals mit Aufträgen überladen, und gleichwohl muss nicht bloss die Anordnung des Ganzen, sondern auch die Zeichnung sehr vieler Einzelheiten von ihm herrühren. Eine genaue Rechenschaft über seinen Antheil wird allerdings nie zu geben sein. Man sieht die Tausende einzelner Figurenmotive durch, die alle von einem Geiste durchdrungen und im rechten Stoff an der rechten Stelle angebracht sind, und fragt sich immer von Neuem, welcher Art die geistige Verbindung zwischen Rafael und seinen Ausarbeitern gewesen sein möchte. Vergebens wird man sich in andern Kunstschulen nach etwas Aehnlichem umsehen. Damit konnte es nicht gethan sein, dass der Meister seine Leute auf die antiken Reste ähnlicher Art, zumal auf die Titusthermen verwies; denn so viele einzelne Figuren und Gruppen, so viel decoratives Detail von dorther entlehnt sein mag, so ist eben die Composition im Ganzen eine völlig neue und originelle. Gerade das Wesentliche, die aufsteigende Pilasterverzierung, gewährten die antiken Vorbilder nicht oder ganz anders. Das grosse Geheimniss, wie das unendlich Viele zu einem harmonischen Eindruck zu gestalten sei, ist hier vermöge der Gliederung und Abstufung gelöst. Die Hauptpilaster, die Bogen, die Bänder und Gesimse verschiedenen Ranges erhalten jede Gattung ihr besonderes System von Verzierung; die Architektur bleibt noch immer die Herrin des Ganzen. Was die Fenster der Mauerseite von Wandfläche übrig liessen, wurde durchsichtig gedacht und erhielt auf himmelblauem Grunde jene unübertrefflich schönen Fruchtschnüre, in welchen der höchste decorative Stil sich mit der schönsten Naturwahrheit verbindet, ohne dass nach einer optischen Illusion gestrebt worden wäre, die das Auge hier gar nicht begehrt. Innerhalb der

Ecke zwischen dem nördlichen und östlichen Gang.

viereckigen Kuppelräume ist die Umgebung von je vier Gemälden sehr frei und verschiedenartig verziert, wie dies bei einer Reihenfolge isolirter Räume angemessen war. (Jacob Burckhardt im Cicerone II.)

Andere Innen-Decorationen der italienischen Renaissance folgen in den Loeillot'schen Chromolithographien nach den Aufnahmen H. Köhlers; u. a. die mit den Fresken Rafaels geschmückte Camera della Segnatura im Vatikan, die Libreria im Dom von Siena, die Sala del Collegio im Dogenpalast zu Venedig, die Peterskirche in Rom.

Malerei der Rückseite einer italienischen Sänfte mit dem Wappen der Chigi, copiert nach dem Original im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

Die Handzeichnungen von Paulus Decker, baukünstlerische und decorative Entwürfe, sind Originale der Kupferstiche in dem von diesem Architekten i. J. 1711 in Augsburg veröffentlichten grossen Werk „Fürstlicher Baumeister", welches die kühnen Träume der damaligen Baukunst mit ihren Innendecorationen im üppigsten Barockstil vorführt. Dabei die Ansicht des grossen fürstlichen Thronsaales.

Japan ist hier durch colorierte Photographien der Tempelbauten von Nikko vertreten. Wir erblicken die aus rothgelacktem Holzwerk auf Steinpfeilern über den Daiya-gawa gespannte Brücke zwischen dem dunkelen Grün der Cryptomerien, die Umfassungsmauern der mit bronzenen Laternen geschmückten, von uralten Bäumen beschatteten Tempelhöfe, die reichgeschnitzten und bemalten Pforten der Tempel, die Hallen im Schmuck vielfarbiger Lackirung und vergoldeten Beschlages der Holzconstructionen, die mit Relief-Intarsien geschmückten, geweihten Nebenräume dieser zu Anfang des 17. Jahrhunderts angelegten und später vielfach vergrösserten Tempelanlagen, welche in feinfühliger Berechnung der malerischen Wirkung durch die Landschaft verstreut sind und sich mit dem Wohlklang ihrer vielstimmigen Farbenpracht den natürlichen Schönheiten ihrer Umgebung einschmiegen.

Besonders zu beachten ist der Kara-Mon, d. h. China-Thor genannte Eingang zum vierten Tempelhof. Die schmalen friesförmigen Zwischenräume zwischen den Pfosten der Umfassungsmauer des Hofes und den Querbalken sind mit durchbrochenem bemalten Schnitzwerk ausgefüllt, welches allerlei wildes Geflügel, fliegende Gänse und Reiher darstellt. In den grossen mittleren Feldern sind gitterartig durchbrochene vergoldete und bunt bemalte Fülltafeln mit farbigen Blumeneinfassungen in schwarz gelackten Rahmen angebracht. Gegen Regen ist die Umfassungswand mit einem weit vorspringenden Ziegeldach geschützt, dessen Balkenwerk mit vergoldetem Blech beschlagen ist. Fünf Stufen führen zur Thür empor. Um die äusseren Holzsäulen ringeln sich geschnitzte Drachen, an den Pfosten wachsen knorrige Mumebäume empor, alles Weiss mit goldenem Relief. Im Fries über dem Sturz ein feierlicher Zug von Göttern. Alles Balkenwerk des Ziegeldaches ist mit Metall beschlagen. Auf den Firstbalken sind bronzene Drachen gelagert. In der Giebelspitze und auf den Stirnziegeln das Awoi-Wappen des Tokugawa-Geschlechtes, welches diese Tempel erbauen liess.

Ferner: Das Innere eines kleinen Nebengemaches des inneren Tempels. Die grossen, in die Wände eingelassenen hölzernen Fülltafeln mit vergoldeten, an den Ecken metallbeschlagenen Rahmen zeigen Adler auf Felsen am Meeresufer oder auf knorrigen Eichenstämmen, ausgeführt in erhaben geschnitzter naturfarbener Einlage-Arbeit, sog. Relief-Intarsia. Das Balken- und Consolenwerk der Decke ist reich polychromirt und mit vergoldetem Metall beschlagen. Die Zwischenräume der structiven Theile sind mit polychromirtem, durchbrochenem Schnitzwerk ausgefüllt.

Chinesische Metallarbeiten.

Im östlichen Gang.

Wenn wir chinesischen Quellen vertrauen, reicht die Kunst, das Erz zu giessen und zu ciselieren, in die fast noch mythischen Zeiten der ersten Dynastie zurück. Sie wäre schon hoch entwickelt gewesen, als die Chang-Dynastie herrschte und hätte zu den Zeiten der dritten, der Tcheou-Dynastie, im ersten Jahrtausend vor Beginn der christlichen Zeitrechnung zahlreiche Formen und Verzierungsweisen festgestellt für die ehernen Gefässe, welche bei dem Ahnenkult und der Verehrung des in den Naturerscheinungen sich kundgebenden höchsten Wesens und anderer Naturgottheiten dienten. Für diese Gefässe wurden schon durch die Ritualvorschriften des Konfucius bestimmte Formen, Metallgemische, Maasse und Gewichte festgelegt, die nun für alle Folgezeit gültig blieben und den chinesischen Erzguss im Dienste des alten Kultus in unverrückbare Geleise bannten. Je nachdem sie beim Opfer den Wein, das Wasser, Früchte oder Getreide aufnehmen sollten, gab man ihnen fortan genau vorgeschriebene Formen; die beim Opfer von Thieren benutzten Gefässe mussten sich der Gestalt dieser Thiere anschliessen.

Neben den Ritualgefässen kommen schon in ältester Zeit die Ehren-Vasen vor, welche durch kaiserliche Gnade der Erinnerung an hervorragende Thaten gewidmet und verdienten Männern als Auszeichnung verliehen wurden. Bei diesen war den Künstlern etwas freiere Bewegung gelassen und Inschriften unter ihrem Fusse bekundeten den Anlass ihrer Stiftung.

Als die buddhistische Lehre gegen Ende des ersten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung von Indien aus nach China vordrang und zu Anfang des dritten Jahrhunderts hier im Volke feste Wurzeln schlug, schmückten sich die überall im Lande erstehenden Tempel des Fo — des chinesischen Buddha — mit ehernen Götterbildern, Räuchergefässen und anderen Werken aus Bronze, für welche die konfucianischen Riten nicht mehr formbestimmend waren und bei denen zuerst die chinesischen Künstler sich an die menschliche Gestalt wagten, deren Darstellung der alte nationale Kult abgelehnt hatte.

Neben den alten Ritualbronzen und den buddhistischen Bronzen treten später auch Bronzen auf, welche beim Kult der Tao-Lehre benutzt wurden oder deren Ideen ausdrückten. Von ihrer philosophischen Grundlage war diese schon vor dem Eindringen des Buddhismus in China selbst entstandene Lehre bald nach demselben zu einem Materialismus entartet, welcher sich eigene Göttergestalten schuf, um sie mit den indischen Göttern in Wettstreit treten zu lassen. Unter ihnen erscheinen die acht grossen Unsterblichen, die Pa-sien, als besonders einflussreich; sie selbst oder ihre Attribute finden sich überaus häufig nicht nur an den Bronzen, sondern an allen Erzeugnissen des chinesischen Kunstgewerbes bis auf unsere Tage.

Endlich kommt für die Bronzen Chinas noch ein viertes Element in Betracht, das islamitische. Schon früh hatten muhammedanische Apostel ihren Weg bis an die Ostküste des asiatischen Festlandes gefunden, aber erst gegen Ende des Mittelalters entwickelte sich ein fester Verkehr zwischen den Mittelpunkten der arabischen Kultur und dem chinesischen Reiche, nachdem dieses in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts von

Im östlichen Gang.

den Mongolen erobert worden war. Arabischer Einfluss macht sich geltend in schlankeren Formen der Gefässe, in flüssigerem Rankenwerk, und häufig finden sich arabische Inschriften auf den Bronzegefässen, sei es, dass diese für die Ausfuhr nach dem Westen oder für muhammedanische Niederlassungen in China selbst bestimmt waren.

Das Verfahren beim Giessen der Bronzen ist in China von Alters her der Guss in verlorener Form, wie er später in Japan zu höchster Vollendung erhoben wurde. Auch viele Arten schmückender Metallarbeit kannten und pflegten die Chinesen. Sie wenden beide Arten der Damascirung der Bronze oder des Eisens mit Gold oder Silber an; die ältere, bei welcher das Grundmetall ausgestochen oder ausgehoben, das Edelmetall als Draht oder Plättchen in die Vertiefungen eingehämmert wird; die jüngere, indische, bei welcher das Edelmetall durch Hämmern auf die feilenartig aufgerissene Grundfläche befestigt wird. Eigenthümlich ist ihren Bronzen das Vorkommen unregelmässig eingesprengter goldfarbener oder goldener Flecken von meist unbestimmter Form, aber von schöner Farbenwirkung neben der alten Patina des Grundmetalles. Eigenthümlich auch das Incrustieren dickwandiger Bronzegefässe mit Steinen. Nicht selten wenden sie die Feuervergoldung an, während der japanische Geschmack den dunkleren Tönen der patinirten Bronze den Vorzug giebt.

Im 15. Jahrhundert und nochmals zu Anfang des 17. Jahrhunderts unter Kaisern der Ming-Dynastie traten Blüthezeiten des Erzgusses ein. Unter der Tartaren-Dynastie der Thsing im 17. Jahrhundert erreichte diese Kunst ihre höchste Stufe und erhielt sich auf ihr während der langen Regierungszeit des Kaisers Kien-lung bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts, um fortan zu sinken.

Beispiele chinesischer Metallarbeiten u. A.:

Kohlenbecken, grün patinirte Bronze, mit dem Nienhao des Kaisers Seven-tih von der Ming-Dynastie (1426—36).

Kohlenbecken, hellgelbe Bronze, verziert mit den Pakoua, den acht mystischen, aus ganzen und gebrochenen Linien gebildeten Schriftzeichen des Confucius. 17.—18. Jahrhundert.

Taoistisches Räuchergefäss, in Gestalt einer Pfirsich an beblättertem Zweig; schwarz patinirte Bronze, Guss aus verlorener Form, auf geschnitztem Holzsockel. 17.—18. Jahrhundert.

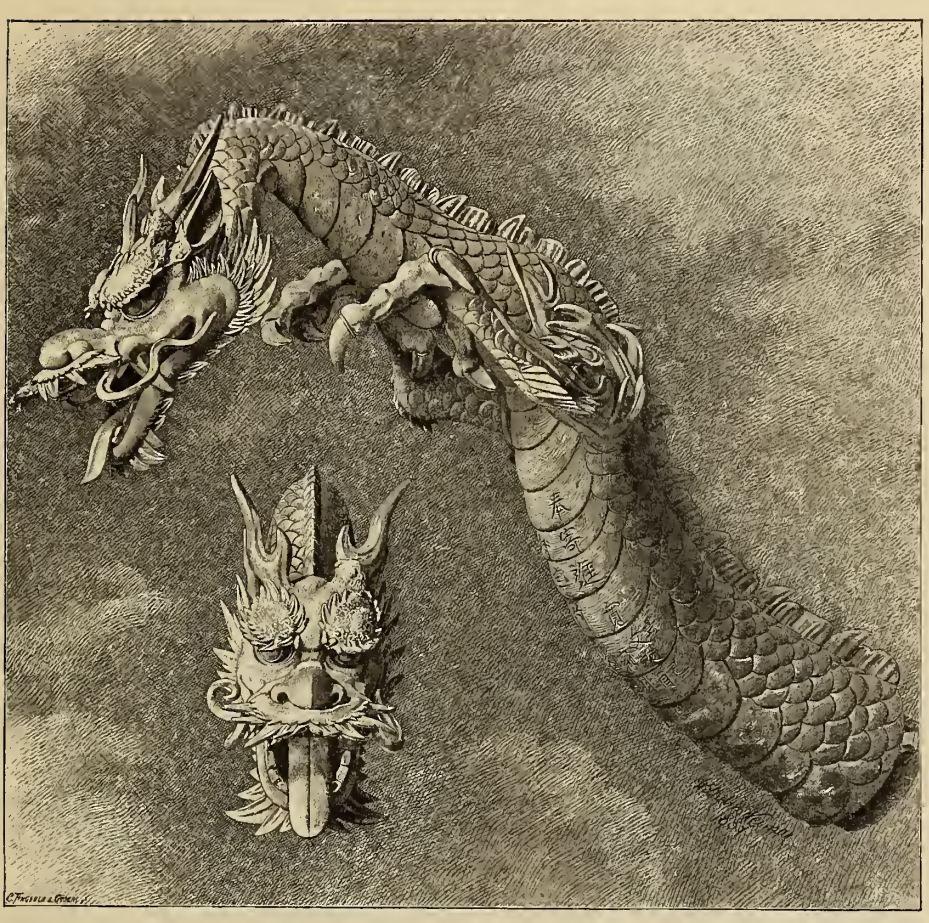
Kugelförmiges Gussgefäss, Bronze mit feinem Mäandermuster aus eingelegten Silberfäden. 17.—18. Jahrhundert.

Zwei Näpfe aus Kupfer mit vergoldetem, getriebenem und geschnittenem Flachrelief auf kupferfarbenem Grund mit geschnittenem Grundmuster. Das eine mit wachsenden Päonien, das andere mit Blumen der vier Jahreszeiten. 18. Jahrhundert.

Mandarinen-Scepter, Ju-ii, aus vergoldetem Kupfer; Vorderseite mit einem Zug taoistischer Heiliger in wolkendurchzogener Berglandschaft; Rückseite mit gravirtem Ornament, in welchem chinesische Motive mit europäischen Ornamenten vom Anfang des 18. Jahrhunderts verschmolzen sind. Einlagen von Lapislazuli, Kristall, Nephrit, Korallen und Eisvogelfedern.

Speisenapf mit Wärmvorrichtung, Weissmetall mit vertieften, dunkelblau emaillirten Ornamenten, und Opiumpfeife aus Weissmetall mit mehrfarbigem Grubenschmelz. Arbeiten aus der Provinz Yunan, 19. Jahrhundert.

Dabei einige koreanische Arbeiten, rechteckige Eisenkästchen mit Silber-Tauschirung, unter dem Einfluss chinesischer Ornamentik.



Bronzener Drache als Wasserspeier einer Quellenleitung, Japan. 17. Jahrhundert.
Länge des Kopfes von der Zungen- zur Hörnerspitze 34 cm.

Die japanischen Bronzen.

Im östlichen Gang.

Auch in Japan reicht die Verarbeitung der Bronze in ein vorgeschichtliches Zeitalter zurück, von welchem Gräberfunde, bronzene Pfeilspitzen und Schellen Kunde geben. Da die heimische Religion des Shintoismus, ein mit dem Sonnenkult verknüpfter, vergeistigter Ahnenkult keine Bilderverehrung kannte, sind aus der Zeit seiner ausschliesslichen Herrschaft Kunstdenkmäler nicht überliefert. Diese treten erst auf, als von dem asiatischen Festland im 6. Jahrhundert unserer Zeitrechnung der Buddhismus sich über das japanische Inselreich friedlich auszubreiten begann und seinen Aposteln chinesische Maler und Erzgiesser folgten. Rasch entwickelten sich unter dem befruchtenden Einfluss der älteren Cultur Chinas auch in Japan die Künste, vor allem die Kunst des Erzgusses. Schon in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts wurde jener riesenhafte Buddha gegossen, welcher noch an der Stätte der verlassenen Kaiserstadt Nara aufragt und alle späteren Kolossalgestalten der Gottheit an Schönheit übertreffen soll. In alten Tempelschätzen bewahrte Räuchergefässe, Blumenvasen, Laternen,

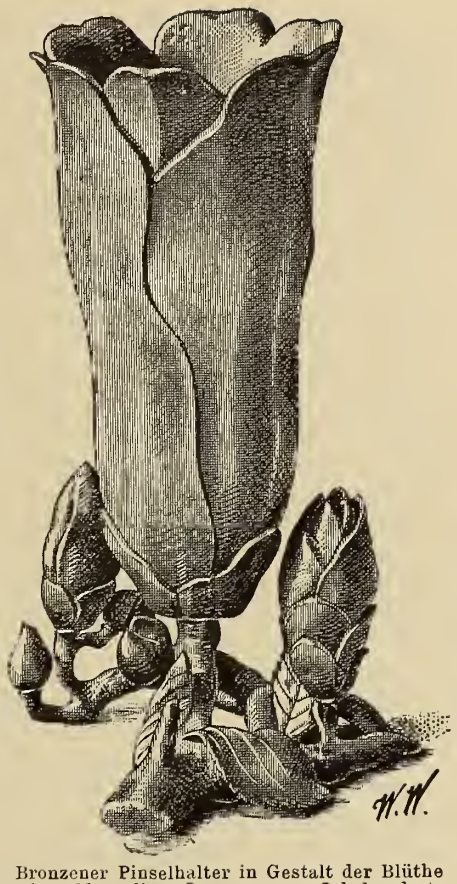
Im östlichen Gang.

Glocken und Figuren des buddhistisch-indischen Götterkreises zeugen von der hohen Stufe, welche der Erzguss früh erreicht und Jahrhunderte hindurch behauptet hat. Noch das 12. Jahrhundert sieht einen kolossalen Buddha — den Daibuts von Kamakura, und die grossen mit figürlichen Reliefs geschmückten Tempelglocken von Kioto und Nara entstehen. Von da an sinken in Zeiten verheerender Partei-Kämpfe die Künste des Friedens, um sich erst wieder zu erheben, als nach Jahrhunderte langem Kriegsgewoge ein neues friedliches Leben auf dem Boden einer neuen politischen Verfassung des Reiches anhebt. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts hatte das Kaiserthum aufgehört, im Mittelpunkt der japanischen Kultur zu stehen; der Abkömmling der Sonnengöttin war zu einem Scheinkaiser herabgesunken, welcher abseits vom Markt des Lebens ein einflussloses Dasein fristete, während alle Macht thatsächlich von dem in der neuen Hauptstadt Yeddo residirenden Shogun ausgeübt wurde, welcher sich auf einen durch strenge Lehensverfassung zusammengehaltenen, die Provinzen beherrschenden Militär-Adel stützte. Unter der Herrschaft dieser Shogune aus dem Hause Tokugawa erwachte mit einer neuen Blüthe der Künste auch der Erzguss zu neuem Leben, nunmehr auch in ausgedehntestem Maasse für den häuslichen Gebrauch der wohlhabenden Japaner. Im 17. Jahrhundert herrschen noch strengere Formen vor. Im 18. Jahrhundert tritt mehr und mehr jener naturalistische Zug in den Vordergrund, welchen wir auch auf anderen Gebieten der japanischen Kunst beobachten, und zu Ende dieses und zu Anfang des 19. Jahrhunderts erreicht diese Bewegung und zugleich die Technik des Gusses, welche nunmehr den gewagtesten Aufgaben gewachsen ist, ihren Gipfelpunkt. Dies war die Zeit, in welcher neben anderen Erzgiessern von Ruf jene Tooun und Seimin sich auszeichneten, von deren Werken unsere Sammlung eine schöne Auswahl besitzt.

Bald nach der Mitte des 19. Jahrhunderts sinkt der japanische Erzguss. Wohl beherrscht man noch seine Technik; aber die spielende Leichtigkeit, mit der man die gewagtesten Aufgaben zu lösen vermochte, führt im Verein mit dem Einfluss des europäischen Marktes, welcher den einfachen nationalen Geschmack vergiftete und zur Ueberladung und gehaltlosen Mischung der Kunstmotive drängte, nur zu oft auf Abwege. (Beispiele dieser neuen Richtung sind unsere grossen, als Werke des Seifusai bezeichneten Prunkvasen). Als der letzte Shogun gestürzt war und ein Sprössling des alten Kaiserhauses i. J. 1868 die Regierung wieder übernommen hatte, schien es, als sollte es rasch bergab gehen mit der nationalen Kunst. Zum Glücke hat man noch in letzter Stunde, ehe die technischen Ueberlieferungen der alten Zeit verloren waren, sich eines Besseren besonnen und auch heute noch giebt es in Japan Bronzekünstler, welche ihre Richtung nicht von abendländischen Exporthäusern, sondern von dem guten Genius ihres Volkes sich vorschreiben lassen.

Die japanischen Bronzegiesser bedienen sich ausschliesslich des Gusses aus verlorener Form, wie er auch im europäischen Alterthum und von den Meistern der Renaissance geübt worden. Ueber dem Kern, welcher dem inneren Hohlraum des Gegenstandes entspricht, wird dieser aus Wachs modellirt in genau der Gestalt, welche die vollendete Bronze erhalten soll. Nachdem die zum Eingiessen des geschmolzenen Metalles und zum Entweichen der von diesem verdrängten Luft nöthigen Röhren aus Wachs gebildet an den geeigneten Stellen des Modelles angebracht

Im östlichen Gang.



Bronzener Pinselhalter in Gestalt der Blüthe einer Magnolia. Japan 18.—19. Jahrhundert. Höhe 16 ½ cm.

sind, wird dieses mit der Form umkleidet, indem man äusserst feinen, mit Wasser angerührten Formsand mit den Pinsel dünn aufstreicht und nach dem Trocknen der ersten Schicht eine zweite und so weiter die folgenden aufträgt und jede vor der nächsten trocknen lässt. Das so allmählich zu einer formlosen Masse angewachsene Modell wird durch Umwickeln von Draht oder von eisernen Bändern gefestigt, sodann das Wachs des Modells ausgeschmolzen. Theils entfliesst dasselbe durch die mitschmelzenden Röhren, theils durchdringt und festigt es die Form. Ist diese leer und trocken, lässt man das geschmolzene Metall einströmen, welches nun genau die Stelle des ausgeschmolzenen Wachses einnimmt. Nach dem Erkalten zerschlägt man die Form und hat nur noch die ebenfalls mit Bronze ausgefüllten Einguss- und Luftabzugs-Röhren abzufeilen. Gussnähte, die es nicht giebt, braucht man nicht zu entfernen. Dank der gewissenhaften Durchführung dieses Verfahrens bedarf der vollendete Guss keiner Ueberarbeitung mehr, welche die Ursprünglichkeit des Kunstwerkes verwischen könnte. Die grossen Meister des japanischen Erzgusses haben denn auch in der Regel den Guss nicht ciselirt, oder die Ciselirung auf Einzelheiten von beabsichtigter Wirkung beschränkt. Erst bei neueren Arbeiten wird von der Ciselirung des Gusses ein ausgedehnterer Gebrauch gemacht; ja man arbeitet das ganze Relief einer dick gegossenen Vase durch Abdrehen, Ausmeisseln und Ciseliren aus dem Vollen, ein Verfahren, bei welchem die Abweichung von dem Modell nur zu nahe liegt, wenn der Ciseleur nicht selber ein Künstler ist. [Beispiel des Gusses in verlorener Form: ein Päonienzweig, an welchem noch die Angussröhren sitzen].

In alter Zeit verwendeten die japanischen Erzgiesser nur eine kupferreiche Bronze mit geringem, wechselndem Zusatz von Zinn, Zink und Blei und Spuren von Antimon. In späterer Zeit erhält die Legierung einen stärkeren, bis auf 20 % steigenden Zusatz von Blei und bis zu 7 % von Zinn und annähernd so viel Zink. Die Mischungsverhältnisse sind ausserordentlich verschieden, wohl nicht, weil es den Giessern an festen Erfahrungen mangelte, sondern weil sie verschiedene Färbungen der Bronze anstrebten und Legierungen herstellen wollten, welche der künstlichen Patinierung, in welcher sie Meister waren, einen günstigen Boden darboten.

Im östlichen Gang.

Unter den bronzenen Gebrauchsgegenständen der Japaner bilden die Blumengefässe — Hana-ike — das umfangreichste Gebiet. Die zu einer förmlichen Wissenschaft ausgebildete, von eigenen Künstlern verschiedener Schulen mit vieler Umständlichkeit gelehrte Kunst des Aufzierens von Blumen und Zweigen forderte eine grosse Auswahl verschiedengestaltiger Gefässe, für welche vorwiegend das Erz, vielfach das Korbgeflecht, weniger der gebrannte Thon, niemals das von den Japanern nicht hergestellte Glas den Stoff lieferten. Bald sind die Hana-ike stehende vasenartige Gefässe, bald zum Hängen eingerichtet, bald als flache Becken gestaltet; ihr Formengebiet ist ein äusserst reichhaltiges und in der Sammlung durch gute Beispiele vertreten. Ihnen zunächst stehen die Räuchergefässe, Koro, in denen bei vielerlei häuslichen Gebräuchen, bei Festen, vor den in der Bildernische (Tokonoma) des Wohnraumes zeitweilig aufgehängten Gemälden, bei den Theegesellschaften (Chanoyu) gebildeter Männer duftender Weihrauch über einer Aschenschicht brannte. Dann die Kohlenbecken, Hibachi, mit ihren durchbrochenen Deckeln, an denen man in Ermangelung besserer Heizvorrichtungen die Hände wärmen konnte, und in denen man die glühenden Kohlen zum Anzünden der Tabakspfeife zur Hand hatte. Weiter kleine walzenförmige Gefässe zum Einstecken der Schreibpinsel; kleine, sehr mannigfach geformte, nur mit zwei kleinen Oeffnungen versehene Wassergefässe, „Tropfenzähler" genannt, weil man durch wechselndes Zuhalten und Oeffnen des eines Loches dem anderen Loche das Wasser zum Anreiben der Tusche beim Schreiben tropfenweise entfliessen liess. Allerlei kleine massive Geräthe, oft in Gestalt von Schildkröten, Fröschen, Krebsen, deren man sich bediente, um den Fuss schulgerecht zugeschnittener und gebogener Zweige in flachen Becken zu beschweren, oder um kleine künstliche, malerisch bepflanzte Felspartieen zu beleben. Andere massive kleine Bronzen, um das Papier beim Schreiben oder Malen festzulegen.

Eine besondere Art von Bronzen sind die Spiegel, Kagami, runde Metallplatten, deren Vorderseite spiegelnd glatt geschliffen, deren Rückseite mit flachem gegossenen Relief verziert ist, theils ohne Griff und mit einer Schnur zum Halten in der Mitte der Rückseite, theils mit einem angegossenen flachen, mit Rohrgeflecht umwickelten Griff. Die auffällige Erscheinung, dass einzelne dieser Spiegel, wenn sie das Sonnenlicht auf eine Wand werfen, in dem hellen Fleck zugleich die erhabenen Figuren ihrer Rückseite mehr oder minder deutlich abspiegeln, hat derartigen Spiegeln die Benennung „Zauberspiegel" eingetragen. Sie ist aber in neuerer Zeit des Geheimnissvollen entkleidet worden, indem man nachgewiesen hat, dass sie nur auf der Ungleichheit der convexen Wölbung beruht, welche die spiegelnde Fläche beim Schleifen infolge des ungleichen Druckes von der reliefierten Rückseite her erhält.

Der Wiener Metallwaarenfabrikant Eduard Föst hat i. J. 1879 einen Zauberspiegel abformen und in den verschiedensten Metall-Legirungen, selbst aus Silber und Gold giessen, schleifen und poliren lassen. Alle Metalle mit Ausnahme des Eisens ergaben Zauberspiegel. Scheinbar misslungene Stücke erhielten den erwünschten Zustand durch nachträgliche Pressung. Spätere Versuche des Japaners Hanichi Muraoka haben gezeigt, dass durch dünnes Abschleifen alle japanischen Bronzespiegel zu Zauberspiegeln werden.

Im östlichen Gang.

Bronzener Drache als Wasserspeier. Der Drache lag ähnlich, wie ihn die Aufstellung zeigt, in einem Tempelhain über einem Felsen und spie das Wasser eines in seinen hohlen Leib geleiteten Quells in einen Bach. Laut der Inschrift hat Shibata Yahei aus der Stadt Setta diesen Drachen einem Tempel (Dai-jin-Gu) in Demuth gestiftet. Ende des 17. Jahrhunderts. (Geschenk der Averhoff'schen Stiftung).

Bronzen des **Tooun** (18.—19. Jahrhundert).

Napfförmiges Blumengefäss, schwarzgrün, achtseitig, auf den eingebauchten Flächen erhabenes Mäandermuster mit Hakenkreuzen, vier kleine Wellenfüsse. (Wie die folgenden beiden Bronzen des Tooun, Geschenk der Averhoff'schen Stiftung).

Blumengefäss, hellgrau in Gestalt eines sechseckigen Korbes. Der Rand durchbrochen geflochten. Loser Untersatz mit 6 kleinen Kiefernzapfen als Füssen.

Blumengefäss, dunkelolivgrün, in Gestalt eines walzenförmigen Bambuskorbes mit kleinen Kiefernzweigen anstatt der Füsse. Am Korbe Schmetterlinge Werk des Tooun in seinem 63. Lebensjahre.

Kohlenbecken aus heller grünlicher Bronze, rechteckig als Einsatz für einen fehlenden Holzkasten. Der Deckel aus blühenden Kirschzweigen gewölbt; am Rande und Bügel Nebelstreifenmuster. (Geschenk des Herrn Th. Heye).

Bronze des **Suishiotei** (Anfang des 19. Jahrhunderts).

Blumengefäss „Der Traum der Muschel"; neben einem von schwärzlichen Wellen bedeckten, spangrünen Felsen liegen die grünen Herzmuscheln; aus der grössten entwindet sich ein Schlauch, welcher sich trichterförmig zum Blumenbehälter ausweitet.

Bronzen des **Seimin** (Anfang des 19. Jahrhunderts).

Grosse Blumenvase von schlanker Tulpenform, ringsum mit fliegenden Kranichen und Wolken auf einem Grunde unregelmässiger Mäanderlinien; schwärzliche Bronze, Wolken und Hälse der Vögel dunkelgoldig. Bez. Bunsei-nen d. i. 1818—29. (Wie die folgenden Bronzen des Seimin Geschenk der Averhoff'schen Stiftung).

Grosse Blumenvase, dunkelolivgrün, umschlungen von einem die Wandung durchbrechenden frei vorspringenden Drachen. Der Fuss als Welle mit kleinen Möven.

Blumengefäss, schwarzgrün, mit weiter trichterförmiger Mündung, mit Andeutung von Wolken, umflogen von zwei, das Gefäss nur leicht berührenden, mit ihm aus einem Stück gegossenen Fledermäusen. Loser Wolkenfuss. Der Künstler hat seinem Namen hier den Titel Hokgiokwo vorgesetzt.

Blumengefäss, flach, mit senkrechten Griffen, hellgoldfarben, am Hals Wolkenrunde mit den Thierkreisbildern, unten am Bauch 12mal wiederholt eine indische schlangenbändigende Gottheit. Bez. Bunsei-nen d. i. 1818—29.

Kleines Räuchergefäss in Gestalt eines sich aufrichtenden, den Rachen weit aufsperrenden grottesken Fisches, goldig olivgrün.

Schildkröte mit emporgerecktem Kopf, dunkelbraun; Gruppe von Schildkröten, auf dem Rücken einer alten vier junge, unbez., jedoch Art des Meisters.

Bronzen des **Seifusai** ca. 1870.

Grosse Blumenvase, grünlich-grau, am Fuss fünf Elephantenköpfe, am Leib in hohem, fein ciselirtem Relief einerseits Scene aus einem Fuchsmärchen (die Fuchsnatur eines schönen Mädchens wird durch einen Spiegel verrathen), anderseits Landschaft mit blühendem Kirschbaum, Päonien und Pfauenpaar; auf der tellerförmigen Mündung der Fuji-Berg von Wanderern bewundert. Als Griff zwei alte Kiefernbäume. (Aus einem Vermächtniss des Herrn B. M. Berendt).

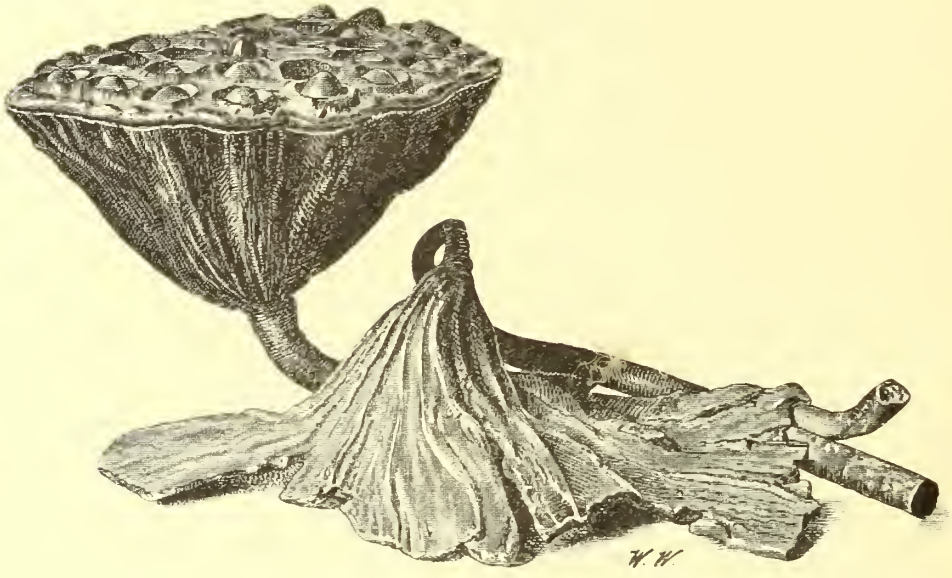
Grosse Ziervase mit Deckel, der Fuss als sich am Boden windender blühender Kirschbaum; am Leibe in fast vollrundem ciselierten Relief einerseits ein Hahnenkampf, anderseits ein Adler auf Wildgänse stossend; auf dem Deckel ein Adler im Kampf mit einer Schlange. (Geschenk der Bürgermeister Kellinghusen's Stiftung.)

Bronzen verschiedener Meister.

Im östlichen Gang.

Bronzene Räuchergefässe in Gestalt von Thieren (ältere Arbeiten), einer stilisirten dickbauchigen Ente, grünschwarz mit schwarzen Glasaugen, eines auf einem Bambuszweig stehenden Reihers, einer Dohle, eines Hahnes, einer Henne, eines Packochsen.

Bronzene Blumengefässe. Nachahmungen geflochtener Bambuskörbe. — Das älteste grün-schwarz mit spangrünen Flecken; neuere ganz durchbrochen, auch in Fischreusengestalt, zu benutzen mit Einsätzen von Bambusrohr. Hängevase in Gestalt eines Flaschenkürbis, welchem das Zauberpferd des Sennin Tsugeng entschlüpft. Flaches Becken für wachsende Stauden, umrankt von Rosenzweigen, durch welche sich Schlangen ringeln. Cycaspflanzen als Füsse. Letztere beiden neuere Arbeiten, das Becken a. d. J. 1872.



Japanisches Räuchergefäss von schwarzgrüner Bronze, in Gestalt einer Lotosfrucht mit verwittertem Blatt. 1/2 nat. Gr.

Gruppe von Bronzegefässen verschiedener Bestimmung, in denen sämmtlich der Lotospflanze entnommene Motive benutzt sind. Stilisirt für Cultuszwecke: Räuchergefässe aus Tempeln (grünliche Bronze mit eingesprengten gelben Flecken bezw. rothe, schwarz patinirte Bronze), der Fuss aus einem umgeschlagenen Blatt, das Gefäss als Blüthenkelch, der Knauf des mit Bonji-Zeichen (Sanskrit) durchbrochenen Deckels als Frucht. Handräuchergefäss für den Tempeldienst als Lotoszweig mit stilisirtem Blüthenkelch und Fruchtdeckel. Naturalistisch für weltliche Zwecke: Räuchergefäss aus braunschwarzer Bronze in Gestalt eines verwitterten Lotosblattes mit überreifer Frucht, deren Nüsse zum Theil ausgefallen sind. Blumen-Vase aus einem tütenförmig mit seinem abgeschnittenen Stengel zusammengebundenen Blatt. Stempel (? eines Malers), als Griff blühende und fruchttragende Lotos. (M. vgl. d. Abb.)

Bronzene Thiere, als Halter blühender Zweige in flachen Gefässen oder zum Schmuck von Terrarien in Gestalt von Schildkröten (bez. Seimin) und von Taschenkrebsen (bez. Shomin).

Im östlichen Gang.

Bronzene Spiegel.

Grosser Spiegel (Durchm. 46 cm.) Auf der Rückseite Relief, Kiefern und Bambus mit Kranichen, Nanden-Strauch mit Schildkröten und zwei Wappen. Giesser Harumitsu vom Geschlechte Fujiwara aus Fukushima.

Kleiner Handspiegel („Zauberspiegel"). Auf der Rückseite Kiefern, Bambus, Kraniche, Schildkröten und zwei grosse glückbedeutende Schriftzeichen „Takasago".

Bronzene Leuchter mit Kerzendorn, in Gestalt einer schlankhalsigen Vase und aufgebaut aus stilisirten Motiven der Kürbispflanze.

Bronzene Tropfenzähler u. A. in Gestalt einer Kröte, eines verwitterten Lotosblattes mit kleinem Frosch, einer Brautente (mit emaillirten Rückenfedern), des fabelhaften Kylin, einer strohbedeckten Hütte mit blühendem Mumebaum, einer mit Kürbisranken bewachsenen Hütte.

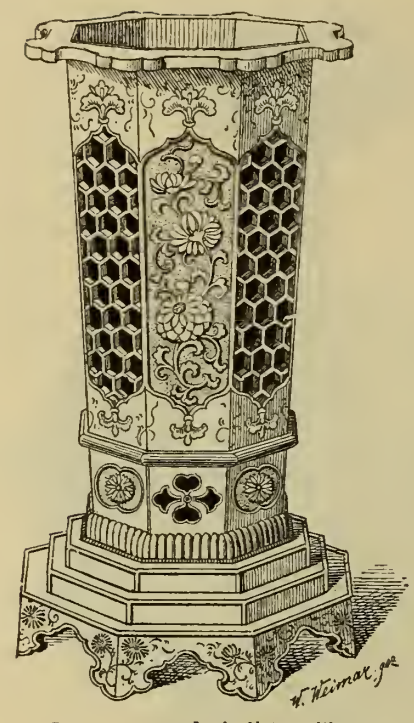
Tropfenzähler aus anderen Metallen, Einsätze von Schreibkasten: aus Silber in Gestalt eines kauernden Häschens; aus verschiedenfarbigen Legirungen in Gestalt eines auf Seetang gebetteten Muschelhaufens; grün emaillirt in Gestalt eines Chrysanthemumwappens; aus rothem Kupfer mit blaugrünem Grubenschmelz in Gestalt eines Chrysanthemumzweiges. (Abb. S. 144).

Buddhistisches Räuchergefäss aus glänzend schwarz patinirter Bronze (Shakudo), stilisirte Motive des Blattes, der Blume, der Frucht des Lotos. Höhe 30 cm.

Silber wird nur ausnahmsweise zu Gefässen verarbeitet, u. A. zu den nur in vornehmen Häusern benutzten, Toji-buro genannten Duft-Gefässen, deren grösserer Untertheil zur Aufnahme glühender Kohlen dient, während der kleinere, in die Oeffnung des unteren passende, topfförmige Obertheil einen Aufguss von Gewürznelken oder anderen Gewürzen enthält, deren Gerüche mit dem Wasserdampf verdunsten.

Schönes Toji-buro aus Silber; der fein gekörnte Grund von taubengrauer Färbung, umsponnen mit aus dem Vollen geschnittenen blanken Zweigen der Kakipflaume (Diospyros Kaki), deren Blüthen und Früchte aus grünem und gelbem Gold eingelegt sind. Griffe und Deckelknauf aus ebensolchen Zweigen. Auf altem Goldlack-Untersatz. (Hauptstück der japanischen Metallarbeiten in der Wiener Weltausstellung von 1873).

Im östlichen Gang.



Gegossenes und ciselirtes silbernes Kobashitate. Nat. Gr.

Auch die Kobashitate, kleine, durchbrochene, köcherförmige Gefässe kommen aus Silber gearbeitet vor. Man bedient sich ihrer bei dem Räucherspiele „Kotaki" der eleganten Gesellschaft zur Aufnahme der Zänglein, Schaufelchen und anderer zierlichen Geräthe für das Fassen des brennenden Räucherwerkes, dessen schnelles Errathen die Aufgabe des Spieles ist.

Die Sammlung besitzt zehn solche Kobashitate, davon silberne mit goldenen Chrysanthemumzweigen, mit Mumebäumen, mit Nelkenstauden, mit Ahornblättern auf Wellen, mit bethautem Susukigras in Schneerosetten zwischen Chrysanthemumranken, mit Mumebäumen und grünemaillirten Bambuszweigen. Bronzene mit Kieferbäumen, mit Chrysanthemumstauden, mit silbern und golden tauschirten Kürbisranken, mit Mume-Streublumen. Dabei kleines Geräth, auf dessen fächerförmiger Schaufel der Gipfel des Fusiyama in Email-Relief.

Andere, ihrer Bestimmung nach ebenfalls Japan eigenthümliche kleine Metallarbeiten sind die Hikite, einer kleinen flachen Schüssel vergleichbare Griffe zum Anfassen der hölzernen, mit Papier überspannten Schiebewände, welche das Innere des japanischen Wohnhauses abtheilen. Gegossen oder getrieben, tauschirt oder emaillirt, sind die Hikite meistens hübsch mit Pflanzenwerk und Wappen verziert. Aehnliche, feiner gearbeitete Metallgriffe dienen zum Anfassen der Schiebthüren kleiner Wandschränke.

Ausgestellt u. A. Hikite mit dem kaiserlichen Doppelwappen (Chrysanthemum und Pawlonia, Kiku- und Kiri-Mon), in schwarzem Metall mit Perlmutter Unterlage auf grün emaillirtem Grund; mit dem hellgrün emaillirten Wappen der Tokugawa-Shogune (Awoi-Mon); mit Berglandschaft und Wasserfall; mit Mond, Hasen und Farrenkraut in eingelegter Metallarbeit; in Gestalt von Chrysanthemumzweigen.

Andere metallene Zierrathen, Kazari-Kugi, dienen als Beschlag des Balkenwerkes an denjenigen Stellen, wo die Pfosten mit gewissen Querbalken verzapft sind.

U. A. Ein altes Kazari-Kugi mit dem viermal wiederholten kaiserlichen Kiri-Wappen (Blätter und Blüthentraube der Pawlonia imperialis), aus vergoldetem Kupfer mit vielfarbigem Grubenschmelz.

Die von ihren Waffenschmieden von Alters her für Rüstungen und Schwerter gepflegte Schmiedekunst hat die Japaner nicht dazu geführt, das Schmiedeeisen auch zu Gitterwerken, Beschlägen und selbstständigen Geräthen zu verarbeiten, welche ihre Form und ihre Verzierung nur durch das Strecken, das Schweissen, Spalten und Hämmern auf dem Ambos erhalten. Die seltenen Geräthe aus Schmiedeeisen sind von einfachen Formen, deren glatte Flächen meist erst durch die mit Meisterschaft geübte Einlege-Arbeit ihren Schmuck erhalten.

Im östlichen Gang.

Beispiele: Schmiedeiserne Steigbügel mit Päonienblüthen und Silberfäden in gravirten Vertiefungen. Ebenso gearbeitete Handleuchter mit silbernen Chrysanthemumzweigen. Ein Vorhängeschloss nebst Schlüssel, beide verziert mit den acht mythischen Kostbarkeiten in Silber- und Goldeinlage.

Das Gusseisen wird von den japanischen Erzgiessern gleich wie die Bronze in verlorener Form gegossen und ebenfalls geschickt patinirt. Nicht selten finden sich unter den neueren Arbeiten Blumenvasen, bei denen man den unedlen Stoff vergisst. Seine hauptsächliche Verwendung im Hausrath findet das Gusseisen jedoch für die Tetsu-bin, Kessel zum Kochen des Wassers für die Theebereitung. Die derbe Erscheinung des Kessels mit seiner rauhen, durch langen Gebrauch angefressenen Oberfläche wird noch durch die Gegensatzwirkung des aus Bronze oder Kupfer hergestellten, zierlich tauschirten Deckels und eines ähnlich verzierten Bügels gesteigert.

Das auf den Stichblättern seit Jahrhunderten mit Meisterschaft geübte Tauschieren hat in neuerer Zeit auch zur Schmückung gusseiserner Vasen Anwendung gefunden. Da das gegossene Eisen seiner Härte und Sprödigkeit wegen nicht sofort mit Hammer, Meissel und Stichel bearbeitet werden kann, wird es zuvor einem eigenthümlichen Entkohlungsverfahren unterzogen, durch welches die Oberfläche der Gefässe eine dem weichen Eisen oder Stahl ähnliche Structur erhält, um hernach in derselben Weise wie das Schmiedeeisen bearbeitet werden zu können. Diese Technik ist in jüngster Zeit mit vielem Geschick für die Verzierung von Schmuckvasen und Zierschüsseln entwickelt worden. In dem japanischen Haushalt alten Stiles war freilich für dergleichen Schaustücke kein Platz, denn er kannte nur veredelte Gebrauchs-Gefässe und hielt es mit Recht für geschmackvoller, seine blühenden Zweige in einem Gefässe von dunkeler Bronze, oder einfarbigem Korbgeflecht aufzuzieren, als in einem die Augen durch gleissenden Goldschmuck ablenkenden Prachtgefäss. Den Europäern blieb es vorbehalten, die Japaner zur Herstellung von Gefässen anzuleiten, welche einem vernünftigen Gebrauchszweck nicht mehr entsprechen, dafür allerdings oft an und für sich von reizender decorativer Wirkung sind.

Als Hauptmeister dieser neuen Richtung in der Herstellung tauschirter Gusseisengefässe hat Komai in Kioto sich verdienten Ruf erworben. Unter diesem vielgenannten Künstler-Namen haben jedoch mehrere Meister, vielleicht derselben Familie gearbeitet. Der unlängst gestorbene Altmeister dieses Namens hat in Japan rasch Schule gemacht und mehrere tüchtige Künstler versorgen noch heute den Weltmarkt mit kostbaren Werken seiner Richtung.

Die Sammlung besitzt zwei Arbeiten der besten Zeit des Komai, bezeichnet: „Komai, Bewohner von Kioto im Lande Nippon“. Die eine ist eine schlanke gusseiserne Vase, welche aus breiten Bambusschienen zusammengesetzt scheint, auf denen zu je zweien oder dreien Pflanzen- und Thierbilder in feinster Gold- und Silbertauschierung ausgeführt sind. Die Darstellungen sind mit grossem Geschick in die Pfeilerform der Schienen gezeichnet. Besonders zu beachten die geschmackvolle Verbindung gelben und grünen Goldes mit Silber; z. B. auf gelbgoldener Kiefer sitzen silberne Kakadus mit gelbgoldenem Schnabel und Auge und grüngoldenen Füssen; auf dem Stamm einer gelbgoldenen Rebe mit Trauben aus Silberperlchen sitzt ein silberner Hahn mit grüngoldenen Füssen und Halsgefieder. Das andere Stück (Geschenk von Frau Frieda Lipperheide) ist eine eiserne Dose in Form einer Trommel, auf welcher

Im östlichen Gang.

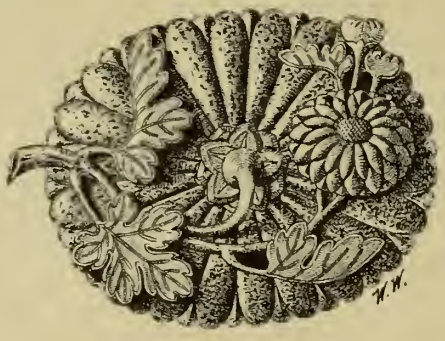
Fächer und Bilderbücher ausgebreitet erscheinen; diese sind mit feinen Landschafts- und Blumenbildchen, mit Grundmustern und Inschriften in feiner, leicht erhabener Tauschirarbeit gefüllt.

Das von den Künstlern der Schwertzierathen ausgebildete Einlegen verschiedenfarbiger Metallreliefs in Flächen aus Eisen, Kupfer oder Bronze ist in neuester Zeit mit vielem Geschick auf die Schmückung von Gefässen, zum Theil ebenfalls mit Rücksicht auf den abendländischen Markt angewendet worden.

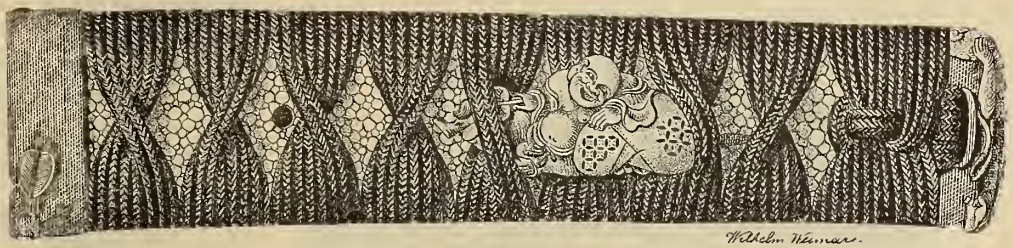
Beispiele u. A.: Dose von dunkler Bronze mit einer Elster auf einem Kiefernzweig, bezeichnet als Werk des Tenkodo im Lande Shiu. Dose von gelber Bronze, im durchbrochenen Deckel Eichhörnchen zwischen Reben, bezeichnet als Werk des Inouye in Saikio (d. h. Kioto). Kleiner Kessel für das Theewasser, Kupfer, glänzend schwarz patinirt, mit eingemeisselten Gräsern, an denen silberne Thautropfen hangen, innen im Feuer vergoldet, bezeichnet als Werk des Kanaja Gorosaburo in Kioto.

Der Beifall, welchen die Korbgeflechte der Japaner im Abendlande gefunden haben, hat in jüngster Zeit auch dazu geführt, sie in einem nicht minder sorgfältigen Geflecht aus dünnen Streifen von Kupferblech und Kupferdraht nachzuahmen.

Beispiele: Stehende und hängende Blumenvasen dieser Arbeit.



Tropfenzähler aus rothem Kupfer, die Blätter mit blaugrünem Grubenschmelz. Nat. Gr.



Griff eines japanischen Schwertes. Das in die Umflechtung aus schwarzen Seidenschnüren eingebundene metallene Menuki in Gestalt des Glücksgottes Hotei, welcher in anderer Darstellung bezw. in seinen Emblemen auch in dem Menuki der anderen Seite, in der Zwinge, und dem Kopfstück erscheint. In dem Haihaut-Ueberzug des Holzkernes links das Loch zum Durchtreiben des Pflockes, welcher die Zunge der Klinge im Griffe festhält. Bez. als Werk des Furu-Kawa-Jotshin. Länge 16 cm.

Die Sammlung japanischer Schwertzierathen.

Im östlichen Gang.

Diese zum grossen Theile von Freunden des Museums geschenkte Sammlung besteht aus Stichblättern, Schwertmessern, Schwertnadeln und Beschlägen der japanischen Schwerter und ihrer Scheiden. Denselben sind einige Verschlussplatten von Tabakstaschen, Platten knopfförmiger Netzkes und andere kleine Metallarbeiten nur insoweit beigeordnet, als durch diese der Zweck der Sammlung deutlicher erreicht wird. Dieser Zweck erklärt sich aus der Ordnung, in welcher die einzelnen Stücke gruppirt sind. Hierfür waren nämlich nur die natürlichen und geschichtlichen Motive, welche die Künstler den Verzierungen zu Grunde legten, maassgebend; weder auf die Zeit der Entstehung der einzelnen Stücke, noch auf die Künstler, welche sich auf ihnen als die Verfertiger genannt, noch auf die technischen Verfahren, deren diese sich bedient haben, ist dabei Rücksicht genommen, obwohl auch für Studien in diesen Richtungen ein reiches Material vereinigt ist. Es wurde weiter versucht, die Gruppen der Motive aus der Pflanzen- und Thierwelt so zu ordnen, dass die Entwickelung jedes Motivs von seiner naturalistischen Wiedergabe bis zu seiner Stilisirung für ornamentale oder heraldische Zwecke verfolgt werden könnte. Endlich sollte durch die mannigfaltigen Motive, welche den Sagen und der Geschichte Japans und Chinas, den herrschenden Religionen, der alten Dichtkunst und dem Alltagsleben entnommen sind, veranschaulicht werden, wie das japanische Kunsthandwerk bis zu seiner Berührung mit dem Abendlande in steter Fühlung mit allen Kulturinteressen des japanischen Volkes gearbeitet hat.

Bis in unsere Tage war das Tragen des Schwertes in Japan nicht nur ein Abzeichen der Krieger, sondern ein wesentliches Vorrecht gewisser Bevölkerungsklassen. Erst als die alte Rüstung der europäischen Bewaffnung wich und mit dem Sturze des Shogunates i. J. 1868 die alte Lehensverfassung zusammenbrach, schwand die Sitte des Schwertertragens im Frieden, und i. J. 1876 machte ihr ein Regierungserlass ein Ende, der das Tragen eines Schwertes für Jedermann verbot, „er wäre denn in Hoftracht, oder ein Mitglied der Armee, der Flotte oder der Polizei“. Erst von diesem Erlass her datirt unsere genauere Bekanntschaft mit den Herrlichkeiten der japanischen Schwertzierathen. Bis dahin war drei Jahrhunderte hindurch jenes Gesetz in Kraft gewesen, durch welches

Im östlichen Gang.

Stichblatt aus Eisen, auf dessen vom Schlag des Hammers unebener rostiger Fläche vier von den acht klassischen Landschaften des Biwa-Sees in farbigen Metalleinlagen dargestellt sind. 18. Jahrhundert. Nat. Gr.

Iyeyasu der schon vor ihm geltenden Auffassung gesetzlichen Ausdruck gegeben hatte, nämlich, dass jeder, welcher ein Langschwert zu tragen das Recht habe, eingedenk sei, er dürfe sich von seinem Schwerte, das sein solle, wie seine Seele, nur trennen, wenn er vom Leben scheide. Je weniger während der langen friedlichen Regierung der Shogune aus dem Tokugawa-Hause die Schwerter kriegerische Arbeit zu verrichten hatten, desto strenger und umständlicher wurden die Vorschriften der Etikette für das Tragen und Berühren derselben, desto peinlicher wurde die Empfindlichkeit der schwertertragenden Männer gegenüber irgend welchen Verletzungen dieser Regeln. Hierüber, wie über die mannigfachen mit dem Schwerte zusammenhängenden Fragen japanischer Cultur, Kunst und Technik vgl. J. Brinckmann, „Kunst und Handwerk in Japan". Hier kann nur soviel gegeben werden, wie zum Verständniss der Sammlung erforderlich ist.

Für den japanischen Kenner war nicht die Fassung des Schwertes, sondern die Klinge der seiner Bewunderung und seines Studiums würdigste Theil. Den Beschlag wechselte er je nach der Gelegenheit, für welche er die kostbare, von den Vorfahren ererbte Waffe zu tragen gedachte. Verschiedene Sätze von Griffen und Scheiden standen ihm hierfür zur Verfügung, aus denen er für jeden einzelnen Fall sinnvolle und beziehungsreiche Auswahl treffen mochte. Den Wechsel des Beschlages erleichterte ihm die Art der Befestigung der Klinge im Griffe. Bei dem leicht gekrümmten, einschneidigen Kampfschwert „Katana" wurde die Klinge mittelst einer, der Länge des hölzernen Griffes entsprechenden Zunge in einen Schlitz des Griffes gesteckt und in diesem nur durch einen kleinen hölzernen Pflock festgehalten, welcher durch zwei sich gegenüberstehende Löcher der beiden Schalen des Griffes und ein entsprechendes Loch der Schwertzunge getrieben wurde. Stiess man den Pflock heraus, so zerfiel die Montirung in ihre Bestandtheile, den Griff, das Stichblatt, die zwischen beide und die Klinge eingeschalteten Metallplättchen „Seppa" und den

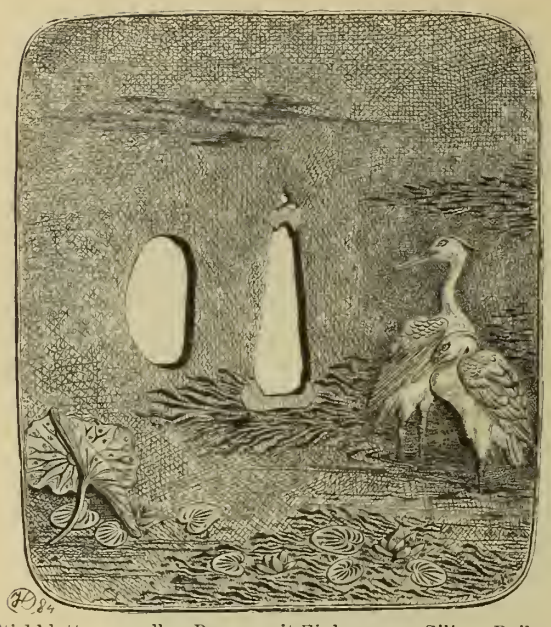
Im östlichen Gang.

Stichblatt aus Eisen. Kehrseite des auf S. 146 abgebildeten, mit den übrigen vier Landschaften des Biwa-Sees. Aufzählung derselben auf S. 159. Nat. Grösse.

Metallring „Habaki". Die Seppa sind unverzierte, dem Durchschnitt des Griffes entsprechende Plättchen, welche dazu dienen, dem Griffe festeren Schluss an die obere Fläche des Stichblattes, letzterem an den Habaki zu geben. Der Habaki ist ein plattgedrückter, ebenfalls unverzierter Ring, welcher die Schwertklinge an ihrer Wurzel scheidenartig umfasst.

Weder Seppa noch Habaki kommen indess für unsere Sammlung in Betracht. Das Stichblatt „Tsuba" ist das Haupt- und Prachtstück der Schwertfassung. An ihm haben schon von Alters her, und zwar in einem, mit der Entwöhnung der Samurai von kriegerischem Leben steigenden Maasse, die japanischen Metallkünstler ihr Bestes geleistet. Der hölzerne Griff des Schwertes ist in der Regel mit weisskörniger Haifischhaut überzogen und an seiner Wurzel und Spitze mit zwei metallenen Zierstücken, den „Fuchi-Kashira" beschlagen. Die Zwinge, „Fuchi", hat die Gestalt eines länglichen Ringes. Ihre untere Oeffnung ist durch eine Platte geschlossen, in welcher ein Schlitz der Klingenzunge Durchlass gewährt. Das Kopfstück „Kashira" gleicht einem flachen länglichen Knopfe, an dessen Langseiten je ein ovales, mit besonderem Einsatzring gefüttertes Loch zum Durchziehen der Seidenbänder dient, mit denen das Heft kreuzweis so überwickelt wird, dass die Rochenhaut in den Zwischenräumen sichtbar bleibt. Theilweis von den Seidenbändern verdeckt und nur durch sie festgehalten, erscheint auf jeder Breitseite des Griffes ein kleiner metallener Zierath, „Menuki", welcher den Zweck hat, das Heft griffester zu machen. Die Stichblätter zeigen in der Regel drei verschieden geformte Löcher: das mittlere in Form eines spitzen, gleichschenkeligen Dreieckes zum Durchstecken der Klinge, und zwei seitliche von wechselnder Gestalt, welche zum Durchschieben des Schwertmessers „Kodsuka" und der Schwertnadel „Kogatana" dienen. Diese Löcher gestatten, die genannten kleinen Geräthe, welche in Rinnen der Schwertscheide stecken, herauszuziehen, ohne das Schwert selbst zu ziehen; sie unterbrechen oft

Im östlichen Gang.

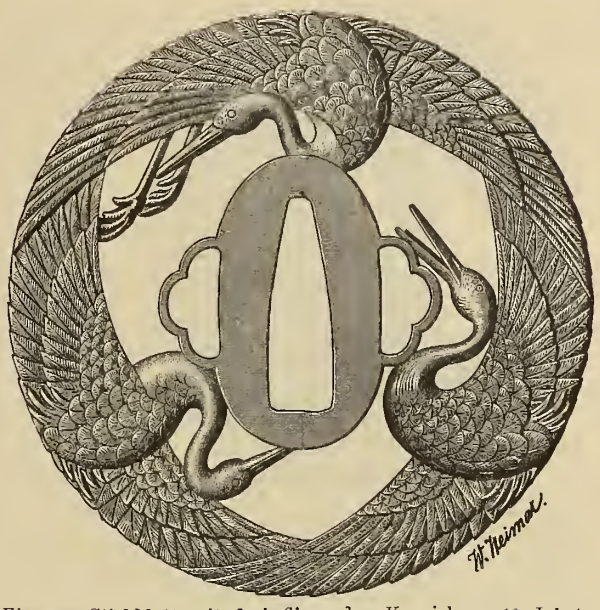


Stichblatt aus gelber Bronze mit Einlagen aus Silber (Reiher und Seerosen), Gold (Schnäbel, Beine, Augen, Staubfäden), Silberbronze (Blätter) und Shakudo (Pupille). Ciselirt von Mitsuhiro nach einer Zeichnung des Yoki. 19. Jahrhundert. Nat. Grösse.

die Verzierungen des Stichblattes, in seltenen Fällen sind sie in diese Verzierungen einbezogen. Häufig erscheinen sie durch Plättchen eines von der Grundfarbe des Stichblattes abweichenden Metalles geschlossen, weil sie zu Schwertern gehörten, deren Scheiden weder Schwertmesser noch Nadel enthielten, eine Bestimmung, welche bei einer Anfertigung ohne Rücksicht auf ein einzelnes Schwert nicht vorauszusehen war. Minder wichtig ist der Beschlag der Scheiden, welche aus dem Holze einer Magnolie verfertigt und meist dunkel gelackt wurden, bei edlen Waffen ohne auffallende Verzierung. Nur das Ortband, „Kojiri“, an der Spitze der Scheide, zweitens ein etwas oberhalb der Scheiden-Mitte angebrachter metallener Haken, welcher das Durchgleiten durch den Gürtel verhindern sollte, und drittens eine weiter oben angebrachte Oese zum Durchziehen einer starken Seidenschnur, kommen für unsere Sammlung in Betracht.

Unter den Stoffen, deren sich die japanischen Metallarbeiter für die Stichblätter und die Griff- und Scheidenbeschläge bedienten, steht das Eisen oben an. Gold und Silber kommen nur ausnahmsweise vor. Häufig erscheint das Kupfer in seiner Naturfarbe oder in mannigfachen Legierungen als ächte Bronze, als „Shibuitshi“ oder als „Shakudo“, von denen jenes einen starken Silbergehalt und einen durch Beizung hervorgerufenen feinen grauen Silberton zeigt, dieses einen Zusatz von Gold und Silber zum Kupfer enthält und durch ein eigenthümliches Beizverfahren eine tief blauschwarze, glänzende Patina annimmt. Andere Metallgemische bieten grünliche, röthliche, weisse Töne; eine „Shido“ genannte Mischung zeigt eine rothe, durch Beizung zu feuriger Leuchtkraft gesteigerte Farbe. Wo der Glanz der metallenen Fläche die Gravirungen oder Einlagen unklar machen würde, wird er mit den verschiedensten Mitteln gemildert oder beseitigt. Bald wird die Fläche durch feine Kreuz- und Querstrichelung gemattet, bald unregelmässig gerauht, bald durch tief eingedrückte Hammerschläge mit einem bienenzellenartigen Muster bedeckt, bald mit dem Punzen gekörnt und das Korn mit dem Hammer wieder unregelmässig flach geschlagen, bald, und zwar vorzugsweise bei den schwarzen Legierungen wird die ganze Fläche durch Punzung mit gleichmässig grossen Perlchen in regelmässigen, dem Rande des Stichblattes parallelen Kreisen bedeckt.

Im östlichen Gang.



Eisernes Stichblatt mit drei fliegenden Kranichen. 18. Jahrh.

Für die weitere Schmückung der Platte kommt in Betracht das Gravieren, das Tauschieren durch Einhämmern weicher Edelmetalle in Vertiefungen des Grundes oder nach indischer Art durch Aufhämmern von Gold- und Silberblättchen und Drähten auf den kreuzweis geritzten Grund, das Ciselieren, bald eines Reliefs nach europäischer Art, wobei die Darstellung sich über die abgehobene Fläche erhebt, bald des versenkten Reliefs, wie wir solches aus granitenen Bildwerken Aegyptens kennen. Die grösste Mannigfaltigkeit wird endlich erzielt durch die Verbindung einzelner oder aller dieser Verfahren mit der Einlage von Stücken farbiger Metallgemische. Die Zusammensetzung auch der reichsten vielfarbigen Metallreliefs, in denen die Japaner unbestrittene Meister sind, erfolgt ohne Zuhülfenahme der Löthung oder Schweissung, durchweg nur auf kaltem Wege, durch das Ausarbeiten von Vertiefungen der Grundplatte mittelst Meissel und Hammer und durch das Einhämmern von Metallstückchen, welche durch die leicht unterschnittenen Ränder festgehalten, weiter ciseliert werden und ihrerseits auf demselben Wege wie die Grundplatte andere Einlagen erhalten. Auch das Aetzen der Metalle findet Anwendung. Selten und sparsam auch das Emaillieren, wobei Vertiefungen mittelst zarter Zellenschmelz-Arbeit ausgefüllt werden, welche einzelne Blüthen oder Wappen, nur ausnahmsweise grössere Zeichnungen wiedergeben. Durchscheinendes Email findet selbst auf Eisenplatten Anwendung, indem es in Vertiefungen, die mit Gold ausgefüttert sind, eingeschmolzen wird. Auch das ächte Niello ist den Stichblattkünstlern nicht fremd geblieben. Obwohl Meister des Gusses in verlorener Form, haben sie sich desselben nur für untergeordnete Arbeiten bedient; die durchbrochenen Reliefs aller besseren Stichblätter sind aus der geschmiedeten Eisenplatte auf kaltem Wege durch Bohrung und Ciselierung gewonnen.

Mit der vielseitig entwickelten Technik der Tsuba-Künstler ging ein überaus reicher Motiven-Schatz Hand in Hand. So mannigfach ist die Fülle der Darstellungen auf den Schwertbeschlägen, dass mit diesen ein förmlicher Orbis pictus so der Natur wie der Cultur Japans hat zusammengestellt werden können, wie solches sich aus dem Inhalte unserer 28 Schaukasten mit Schwertzierathen ergiebt. Dennoch fallen in dieser Sammlung einige Lücken auf. Wohl führen uns die Tsubas die Beschäftigungen der Fischer, der Jäger und der Bauern vor, d. h. alle mit den von unseren Volkswirthschaftslehrern als Occupation und Rohproduction

Im östlichen Gang.

Eisernes, mehrfarbig eingelegtes Stichblatt mit der Darstellung eines Schlachtfeldes mit einem Schädel, Pfeilspitzen, Eisenhut und Susukigras. Auf der Rückseite eine Inschrift, deren Sinn ist: „den Tod vor Augen, die Feinde nicht zählen — des dem Herrn schuldigen Dankes, nicht des Endes eingedenk sein." Bez. als Werk des Taïkinan Katsumi. Datirt 1870. Etwas verkleinert.

bezeichneten wirthschaftlichen Arbeiten. Wir vermissen aber die Handwerker, die Künstler, die Kaufleute, d. h. die Darstellungen der auf Stoffveredelung und auf Zutheilung der irdischen Güter gerichteten Thätigkeiten. Den Grund hierfür suchen wir in jenem Standesvorurtheil des Japaners, welches dem zum Tragen der Schwerter berechtigten Samurai wohl die Bestellung des Ackers und die Jagd, aber keinen Gewerbe- und Handelsbetrieb gestattete, und ihn daher auch die Abbildung einer seine Standesehre befleckenden Thätigkeit an seinem Schwerte, „das sein sollte, wie seine Seele", als ein unwürdiges Motiv ausschliessen liess. Andere Lücken finden wir in den geschichtlichen Darstellungen. Nie stossen wir auf das Bild eines Kaisers aus geschichtlich verbürgter Zeit. Erklären mag sich dies dadurch, dass eine alles menschliche Maass übersteigende Verehrung des Mikado Hand in Hand ging mit einer zu völliger Thatenlosigkeit herabsinkenden Verweichlichung desselben; in Folge dessen nur sehr wenige aus der langen Reihe der Kaiser als greifbare Gestalten sich einprägten und in den volksthümlichen Bilderschatz Aufnahme fanden. Nie stossen wir auf Darstellungen aus der Geschichte der letzten zwei Jahrhunderte. Die Feldherren von Taikosamas ruhmreichem Kriegszug nach Korea schliessen die lange Reihe der volksthümlichen Heldengestalten. So günstig sich auch unter der Herrschaft der Tokugawa-Shogune die Lebensbedingungen für die dem höfischen Luxus dienenden Künste gestalteten, boten die Fürsten dieses Hauses doch keine Persönlichkeiten von durchschlagender Kraft dar, welchen man gleich den mittelalterlichen Helden an den Schwertern hätte begegnen mögen. Vielleicht auch wollten die Shogune es dem von ihnen in den Schatten gestellten Mikado gleich thun in erhabener Absonderung vom Profanen und galt daher auch ihre Abbildung für unziemlich oder lästerlich. Auch die historischen Ereignisse, welche sich unter den Shogunen zutrugen, standen unter einem seltsamen, ihr Eindringen in den alten Bilderschatz ausschliessenden Druck, sei es gesellschaftlicher Sitte, sei es polizeilichen Zwanges. Mussten doch selbst jene höchstes Aufsehen erregenden Vorgänge, welche zu Anfang des 18. Jahrhunderts sich zutrugen und der weltbekannten Erzählung von den treuen Ronin zu Grunde liegen, sich das Gewand des 14. Jahrhunderts borgen, um in Volksbüchern und Volksschauspielen dargestellt, das Herz jedes braven Japaners höher schlagen zu machen. Dass uns die Ronin niemals auf Stichblättern der Vornehmen begegnen, darf uns nicht Wunder nehmen — ebenso wenig aber, wenn sie doch eines Tages auf diesem oder jenem von den Stichblättern auftauchen sollten, mit denen die japanischen

Im östlichen Gang.

Metallkünstler unserer Tage den europäischen Markt befriedigen. Die Sammlung besitzt nur wenige Beispiele solcher Tsubas, welche durch wundervolle Arbeit ausgezeichnet sind, aber durch ihre Grösse und Schwere und die Höhe der Reliefs und oft auch durch die unpassende Wahl der Motive verrathen, dass sie nicht auf dem historischen Boden gewachsen sind. Sie umfasst, von diesen und wenigen anderen Ausnahmen abgesehen, nur Arbeiten vom Ende des 16. Jahrhunderts bis zum Sturze der mittelalterlichen Verfassung Japans i. J. 1868.

Der Vergleich der Gruppen unter einander und der Bestandtheile jeder einzelnen derselben führt zu einer Reihe von Schlüssen, deren wichtigste wir der Betrachtung der Einzelheiten vorausschicken. Im Allgemeinen ergiebt sich, dass die conventionellen und stilisirten Naturformen die älteren sind und erst in neuerer Zeit jener freie, uns an den Erzeugnissen des japanischen Kunsthandwerkers so sympathische Naturalismus zur Herrschaft gelangt. Ferner zeigt sich, dass der Japaner zu keiner Zeit alle und jede Motive stilisirt hat. Die Stilisirung war für seinen künstlerischen Tact eine Art der Auszeichnung, für welche zwei Gründe bestimmend einwirkten. Erstlich der einem heiligen Dienste geweihte oder der durch die Wappenregeln bedingte Zweck der Verzierung. Zweitens die Natur des zur Verzierung benutzten Motivs an und für sich. Nicht jede beliebige Pflanze und Blume, nicht jedes Thier wurde jener Ehre theilhaftig. Um dahin zu gelangen, mussten die Motive schon durch Beziehungen zur Religion, zu den Mythen und Sagen oder zu der alten klassichen Dichtung in eine höhere Sphäre des Daseins erhoben sein.

Die bei der Fassung des Schwertes seinem Träger zugewendete Fläche des Stichblattes wird als die Schauseite des letzteren ausgebildet, wobei die Darstellung in der Regel so angeordnet wird, dass die Fläche rechts vom Klingenschlitz bevorzugt erscheint. Die dem Träger abgewendete Kehrseite bleibt jedoch nicht schmucklos; bevorzugt wird bei ihr die Fläche links vom Schlitz. Die feinsinnigen Beziehungen des reicheren Schmuckes der Schauseite zu dem einfacheren der Kehrseite zeugen für den guten Geschmack der Tsuba-Künstler. Bald klingt auf der Kehrseite in einem schlichten landschaftlichen Motiv nur eine Stimmung an, welche den bewegten Vorgängen auf der Schauseite entspricht. Bald wird die Darstellung letzterer durch stillebenartig gruppirte Gegenstände vervollständigt, bald wird ein mythischer Held uns durch Thiere oder Geräthe erklärt, welche an seine berühmtesten Thaten erinnern. Leider lassen sich diese überaus lehrreichen Beziehungen bei der Schaustellung nicht vor Augen führen.

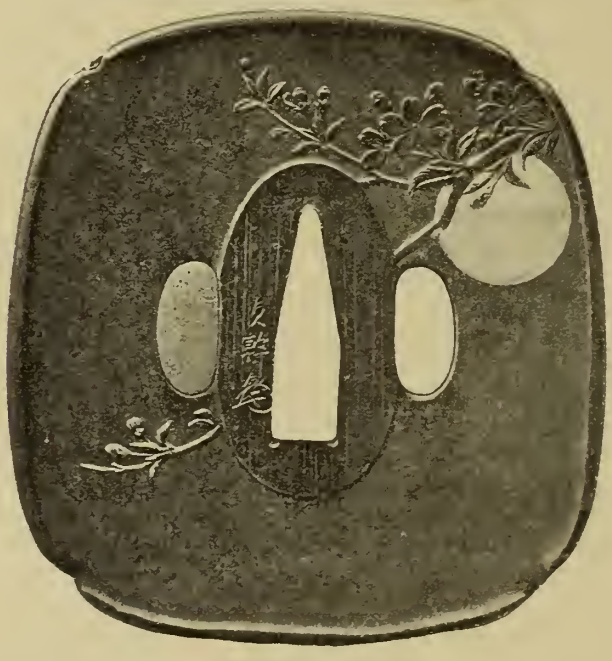
Menuki eines Schwertgriffes. Junge Farren und Schachtelhalm, aus verschiedenen farbigen Metallen.

Aus dem reichen Inhalt der Sammlung, welche rund 1500 einzelne Stücke enthält, heben wir in dem Folgenden nur das Wichtigste über die Motive hervor, ohne hier auf die Künstler einzugehen, welche diese kleinen Wunderwerke geschaffen und eine grosse Zahl derselben mit ihren Namen bezeichnet haben.

Erster Kasten. Chrysanthemum, Kiku, in zahllosen, durch den Bau und die Farbe der Blüthen ausgezeichneten Spielarten, die beliebteste Zierpflanze der Japaner. Wachsende Stauden, rundgelegte Zweige mit knopfförmigen, langstrahligen, schirmförmigen Blüthen. Lose Blüthen auf dem Wasser schwimmend als Sinnbilder langen Lebens. (Ein Trunk aus dem am Chrysanthemum-Berg in der Provinz Kai fliessenden Bache verlängert das Leben).

Entwickelung der Blüthenrosette zum 16-strahligen Kiku-Mon, dem kaiserlichen Wappen. Beziehungen zur Gartenkunst; geflochtene Körbe mit Aufzierungen von blühenden Zweigen. (Chrysanthemumzweige spielen eine Hauptrolle in der Kunst der Blumenaufzierung). Schmetterlinge, welche umgekehrt einer Chrysanthemumblüthe gleichen.

Zweiter Kasten. Kirschbaum, Sakura, (Prunus pseudocerasus), volksthümlichster Blüthenbaum. Alte, blüthentreibende Stämme. Blühender Zweig vor der silbernen Mondscheibe. Streublumen, Grundmuster aus Blüthensternen, Wappenzeichen. Lose Blüthen auf dem Wasser schwimmend (in alten Dichtungen häufig benutztes Motiv).*) Blüthen vom Bergabhang über den Wasserfall verweht.



Stichblatt, ciselirtes Eisen mit blühendem Kirschzweig vor silbernem Mond. Bez. als Werk des Tomokan. 18.—19. Jahrhundert. Nat. Gr. Geschenk des Herrn S. Bing.

Auf Holzflösse des Sumidagawa-Flusses gewehte Blüthen. Zweige, an welche mit preisenden Gedichten beschriebene Papierstreifen gebunden sind. Blühender Baum zur Zeit des festlichen Muschelsammelns am Meeresstrande. Blühende Kirschbäume im Regenwetter. Kirschblüthen mit Schneekristallen und der Mondsichel als den drei Freunden des Dichters. Dohlen im Kirschbaum (Schwarz und Weiss!). Kirschblüthen und Ahornblätter, vom Winde verstreut. (Frühling und Herbst!) Der Ritter Kosimanori schreibt auf einen entrindeten Kirschbaum einen Vers, welcher seinem gefangenen Kaiser die nahe Rettung verkündet.

*) Anm. Ueber dieses und verwandte Motive vgl. J. Brinckmann, „Die poetische Ueberlieferung in der japanischen Kunst“ im 4. Band v. S. Bing's Japanischem Formenschatz.

Dritter Kasten.

Pflaumenbaum, Mume (Prunus Mume). Erster Blüthenbaum des Jahres, dessen Blüthe für glückverheissend galt, wenn sie zur Zeit des alten beweglichen Neujahrsfestes eintrat. Wachsende und rund gelegte Mumebäume; aus knorrigen Stämmen spriessen blühende Schüsse. Entwickelung der Blume zum Wappen. Mond und Mondesspiegel im Bach hinter blühendem Baum. Mumebaum und Nachtigall als erster Frühlingsgruss (nach alten klassischen Dichtungen). Windfegsel", vom Winde abgewehte Mumeblüthen, Gingkoblätter und Kiefernadeln. Helm des Yebira mit dem Mumezweig, welchen seine Geliebte ihm geschenkt hatte und er als seinen Helmschmuck siegreich heimbrachte. „Sho-shiku-bai", die drei auf ein glückliches Alter deutenden, weil im Winter grünenden und blühenden Pflanzen: Kiefer, Bambus und Mume (chinesische Ueberlieferung).

Vierter Kasten.

Kiefer, (Matsu,) Pinus Massoniana und andere Kieferarten. Junge Kiefern und die Sonne des neuen Jahres. Alte Kiefern von knorrigem Wuchs, hinter Nebelstreifen am Bergeshang, vor Seglern am Meeresufer. „Windfegsel" aus Kiefernadeln und Zapfen, verbunden mit Gingkoblättern, mit Mumeblüthen und Bambusblättern. (Shoshikubai, s. Kasten 3).

Eisernes Stichblatt mit rundgelegtem Kieferzweig, einzelne Rindenflecken golden. Bez. als Werk des Masamitsu, Bewohners der Provinz Musachi. 18. Jahrhundert. Nat. Gr.

Verschiedene Arten der Eiche.

Glycine, Fuji, (Wistaria sinensis); hängende Ranken mit Hummel, Wappen aus zwei symmetrischen Blüthentrauben.

Ahorn, Momiji. Wachsender Baum. Herbstlich bunt gefärbte Ahornblätter in den Bergbach geweht. (Altes Dichtungsmotiv des 9. Jahrhunderts).

Kiri, (Pawlonia imperialis); blühender Baum, rundgelegt. Wappen aus drei Pawloniablättern. Kaiserliches Hauswappen aus drei Blättern und drei Blüthentrauben mit 5, 7, 5 Blüthen.

Gingko, (Salisburia adianthifolia), in Tempelhainen gepflegter Baum aus China. Wachsender Baum. Lose Blätter mit Thautropfen, mit herbstlicher Färbung. Wappen aus 3 fächerförmigen Gingkoblättern.

Fünfter Kasten.

Awoi-Pflanze (Asarum caulescens); drei herzförmige Blätter derselben als Awoi-Mon, Wappen der Shogune aus dem Tokugawa-Hause.

Iris, wachsend, rundgelegt, zwischen den in Ziekzacklinien gelegten Bretterstegen der Gartenteiche, Iris und Libelle. Narcissen. Omoto-Pflanzen. Ran, grasblätterige Orchis (Cymbidium), rundgelegt, verstreute Blüthen.

Die Sumpfpflanze Monochoria vaginalis, wachsend mit gelben Mummeln; mit Wasserwanzen. Cycas, in Gärten gepflegt. Pfeilkraut, Kuwai, Sagittaria, mit Monochoria wachsend, rundgelegt, verschiedene Wappen aus einem Blüthenstand zwischen symmetrischen Blättern, aus zwei Blättern, aus den dreitheiligen Blüthen.

Sechster Kasten. Bambus. Bambus wachsend, rundgelegt, Schösslinge, Bambuswappen, Bambus im Regen, beschneiter Bambus; Bambus und Sperlinge; das schöne, in einem alten Bambusstamm gefundene Mädchen. Der gute Sohn Moso findet im Winter Riesen-Bambusspargel für seine kranke Mutter. (Aus den 24 chinesischen Beispielen der Kindesliebe.)

Reis, rundgelegte Aehren. Reisbau: Vogelklappern über den Saatfeldern. Auspflanzen der Sämlinge, Dreschen. — Mais. — Hirse, rundgelegt mit Sperlingen, Kolben auf der Schwinge.

Siebenter Kasten. Flaschenkürbisse, Lagenaria und andere Kürbisarten, wachsend, verbunden mit Darstellungen der „Gottesanbeterin“ (Heuschrecke) und eines Rades (nach chinesischer Sage von einem durch solche Heuschrecken aufgehaltenem Kriegswagen ein Sinnbild des Muthes), Kürbis als Pilgerflasche, eines der vielen Sinnbilder langen Lebens. Kürbisranken mit Attributen des Hoflebens.

Stichblatt einer Eierpflaumenpflanze, nasubi, (Solannm melongena), rothe Bronze, die Kelche Shakudo, Blumen mit goldener Zeichnung, silberne Thautropfen. 17.—18. Jahrhundert. Nat. Gr.

Früchte: Die japanische Mispel, Biwa, (Eriobotrya japonica); Orangen, Granaten und handförmige Citronen („Hand des Buddha“), Pfirsiche, Kastanien, Kirschen, rothbeeriger Nanten - Strauch, Frucht der Schlute (Physalis Alkekengi), Kaki-Früchte (Diospyros Kaki).

Eierpflaume, Nasubi, (Solanum melongena), wachsend, grosse Frucht von Mäusen benagt, drei Früchte (glücklicher Traum). — Verschiedene Hülsenfrüchte, Sasage-Bohnen u. a.

Achter Kasten. Verschiedene blühende Stauden. Unten: Die sieben Pflanzen der herbstlichen Bergwiese: (Hagi-Strauch, Kikyo-Glockenblume u. a.). Eisenhut (Aconitum Fischeri) als Pflanze wüster Orte auf altem Schlachtfelde. (S. Abb. a. S. 150). Blühende Stauden hinter goldenen Nebelstreifen. Blüthenzweige auf Fächern, rundgelegt.

Päonien, blühende Sträucher, rundgelegte Zweige, Päonien in Korb (zu vergleichen Päonien in den Schaukasten der Löwen und der Schmetterlinge). Eibischstrauch. Passionsblumen. Lilien. Distel. Mohn.

Clematis, Ranken an Bambusgittern, stilisirt nach chinesischer Art, (Karahana). — Primeln. Hortensien. Begonien mit Libellen. Die mandschurische Adonis als Neujahrsblüthe. Junge Farren und Schachtelhalme. — Lotos, bethaute, verwitterte Blätter der wachsenden Pflanze.

Neunter Kasten.

Fabelthiere: Drachen in Wolken und Wellen, im Gewitter, rundgelegt, mit der heiligen Perle paarweise symmetrisch nach chinesischer Art. Der Drache des Fuji-Berges. Chinesische Drachenlegenden: Des Feldherrn Buo Feinde werden durch einen Drachen erschreckt; Chorio holt aus einem Flusse, in dem ein Drache ihn bedroht, einen Schuh, welcher dem über die Brücke reitenden Kosekiko entfallen ist, und wird von diesem mit einer Schriftrolle belohnt.

Der fabelhafte Foho-Vogel (chinesischer Phönix, Feng-Hwang) mit lang wallendem Schweif, fliegend über Wolken, über blühenden Pawlonia-Bäumen, in symmetrischer Silhouette.

Stichblatt aus Silberbronze mit Metallrelief in sieben Farben. Dargestellt Panthaka, einer der 16 Rakhans, mit dem Drachen. Bez. als Werk das Hisagoan Katsutchika. 19. Jahrh. Nat. Gr.

Der Löwe nach chinesischer Weise; er prüft die Lebenskraft seiner Jungen, indem er sie vom Felsen herabstürzt; zu dreien, zu zweien, einzeln im Rund. Löwe und Elephant, als Vertreter von Monju-Bosatsu, eines buddhistischen Gottes der Weisheit, und von Fougen-Bosatsu, eines Begleiters von Shakamuni.

Das Kirin (chines. Kylin), Fabelthier mit Hirschleib und Drachenkopf. Sinnbild der Gutherzigkeit, verbunden mit dem Foho-Vogel als glückbedeutende Sinnbilder.

Zehnter Kasten.

Der Zodiacus mit seinen 12 Thieren nach chinesischer Ueberlieferung: Ratte, Ochse, Tiger, Hase, Drache, Schlange, Pferd, Ziege, Affe, Hahn, Hund, Wildschwein.

Von diesen Thieren sind besonders dargestellt: Der Tiger: im Bambusdickicht, in der Höhle, im Sturm; Tigerin ihre Jungen auf dem Rücken durchs Wasser tragend. Das Pferd: Pferde unter Kirschbäumen, Pferd mit Affe und Schlange, Pferd in der Kürbisflasche des Sennin Tsugeng. Das von Kose-no-kanaoka gemalte Pferd belebt sich nächtlicher Weile, verwüstet die Reisfelder, flieht in das Tempelbild zurück (alte Maler-Anekdote). Pferde in Silhouette. Der Affe: „Die hundert Affen", Affenleben am Felsabhang, Affen bedrohen ein Wespennest, suchen den Spiegel der Mondsichel im Wasser zu haschen, Affe und Taschenkrebs (Kindermärchen), Affen mit grosser Kakipflaume, Affe in menschlicher Verkleidung, durch eine Brille sein geschnitztes Ebenbild betrachtend. Die drei Affen, welche sich durch Zuhalten von Nase, Mund und Augen gegen sündliche Versuchungen wehren, nach alten Tempelsculpturen. In Japan findet sich wild nur ein kurzschwänziger Affe, die langarmigen Affen mit Wickelschwänzen sind chinesischen Vorbildern entnommen.

Die übrigen Thiere des Zodiacus sind in anderen Schaukästen zu finden. Die Ratte, der Ochse, der Hase, der Hund, das Wildschwein im elften, der Drache im neunten, die Schlange im siebzehnten, der Hahn im vierzehnten Kasten].

Elfter Kasten.

Allerlei Säugethiere: Hunde mit Bällen und Seeohren spielend, Sperlingen nachlaufend, eine Schildkröte beschnüffelnd. Jagdhund am Leitseil eines Indiers. Füchse: Fuchsfang mit der Falle. Fuchs als Frau verkleidet, mit dem Schlüssel der Gottheit Benten. Wölfe im laublosen Wald, ausgehungert mit Menschenschädeln. Das „Sichelwiesel" (kamo-itachi), welchem Volksaberglaube schnittähnliche Fallwunden zuschreibt. Dachs durch Trommeln auf den Bauch Wanderer in den Sumpf lockend. Katze schlafend, Schmetterlinge jagend. Bären in der Höhle. Fledermäuse beim Mondschein, verbunden mit Glückspilzen (chines. Motiv), mit Hirschgeweihen. Shika-Hirsche im herbstlichen Ahornwalde, (altes Dichtermotiv), die Mondsichel (aschgraues Licht) anschreiend, im Tempelgarten. Rinder, Reitochse. Ratten, Mäuse, spielend vor einem Gemälde, neben verlorenem Fächer, festlicher Aufzug in menschlicher Kleidung. Eichhörnchen und Reben (altes chines. Maler-Motiv). Hasen in der Mondnacht, im Susuki-Gras, zwischen Schachtelhalmen, mit dem Mörser im Monde, im Nachen der Mondsichel. Elephant. Wildschwein schlafend im Hagibusch; des Nitta Tadatsune Eberritt auf der Jagd am Fusiyama. Ziege.

Stichblatt aus grauer Bronze: der Hirsch in versenktem Relief, Geweih und Flecken golden; der Mond silbern. Bez. als Werk des Watanabe Toshimitsu. 19. Jahrhundert. Nat. Gr.

Zwölfter Kasten.

Kranich, von Alters her heilig gehaltener Vogel und Sinnbild langen Lebens. Kranichhorst auf alter Kiefer, auf einem Felsen im Meer. Kraniche am Meeresufer. Stehende, sitzende, schreitende Kraniche. Kraniche in Tanzstellungen. Fliegende Kraniche über Wellen, zwischen Wolken. Kranich und aufgehende Sonne über Kiefern. Kranich und Schildkröte (beide Zusammenstellungen Sinnbilder langen Lebens). Wappen aus einem, zwei und drei Kranichen in strengster alterthümlicher Stilisirung, auch stilisirt mit einem Anklang an die Chrysanthemumblüthe; als Schattenbild fliegend über Wellen.

Reiher, fliegend über beschneitem Bambus, in Sümpfen mit weissen Seerosen und Pfeilkraut, mit gelben Mummeln, mit Schilf, Lotos und anderen Wasserpflanzen; Reiher-Colonie auf einer Trauerweide; Reiher auf einem Anker, einem Pfahl, einem Brückenpfosten, unter einem Lotosblattschirm, nur in naturalistischer, nicht in stilisirter Wiedergabe.

Dreizehnter Kasten.

Sperlinge, gesellig im Bambusgebüsch, sich streitend, mit Reisgarben, Reiskörner fressend, mit Insecten die Jungen fütternd, auf der steinernen Gartenlaterne, dem Reismörser, dem Spaten des Bauern, an dem aus Reisstroh geflochtenen geweihten Seil (Shime-nawa) vergessene Körner pickend. Kindermärchen von dem Sperling mit der geschlitzten Zunge. Sperlingswappen.

Schwalben, über Meereswellen, im Schilfe, zwischen Hängeweiden, ihre Jungen fütternd. — Verschiedene kleine Vögel. Eisvogel einen Fisch verschlingend, sich auf einem Lotosblatt die Flügel trocknend. Kukuk und Mond (in alten Dichtungen verbunden).

Chidori-Vögel, (kleine Möven) über Wellen, über zum Trocknen aufgehängten Netzen. — Gesellige kleine Körnerfresser gedrängt auf der Hacke des Bauern. — Bachstelzen.

Gänse, fliegend über einem Gewässer, in welchem sich der Fuji-Berg spiegelt; vor der Mondscheibe; Gans im Schnee; Gänseflug im Regen. Gänse auf der Wanderschaft. Gänse und Schilf.

Pfauen mit Päonien und blühendem Kirschbaum. Pfau im Rund. Fasanen und Kirschbaum. Goldfasanen mit Rosenstrauch. Wachteln im Susuki-Gras, unter blühenden Hagi-Büschen. — Wildenten. — Brautenten, tauchend, mit blühendem Mume-Baum, in schmelzendem Schnee, paarweise als chinesisches Sinnbild ehelichen Glückes. — Kormoran, zum Fischfang abgerichtet.

Hühner: Hahn auf dem Strohdach krähend und Henne mit Küchlein. Hahn und Päonienblüthe. Hahn und Ligularia - Staude. Kampfhahn, sein gemaltes Ebenbild angreifend, (alte Maler - Anekdote); chinesische Kampfhähne; Hahn auf der Alarmtrommel (altes chinesisches Sinnbild guter Verwaltung, weil kein Beschwerdeführer die im Hofe des Kaiserpalastes aufgestellte Rügetrommel schlug, so dass die Hühner in ihr nisteten). — Tauben. Tauben im Vorhof eines Tempels des Kriegsgottes Hachiman.

Raubvögel, Adler, Falken, Weihen, gebäumt, im Fluge, auf kleine Vögel stossend. Seeadler. Eule, vom Sperling verspottet (Thierfabel).

Vierzehnter Kasten.

Stichblatt aus Shakudo. Der Grund fein gekörnt. Der Pfau auf dem mit Päonien bewachsenen Felsen und der blühende Kirschzweig mit kleinen Vögeln in vierfarbigem Relief mit vielem Gold. Bezeichnet als Werk des Ishiguro Masayoshi. Erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Nat. Gr.

Fünfzehnter Kasten.

Eisernes Stichblatt. Der Adler aus gelber Bronze mit Spuren von Vergoldung. 17. Jahrhundert. Nat. Gr.

Eule und Mondsichel. Dohlen vor dem Mond, neben dem Reiher (Schwarz und Weiss!). Satz von zwei Stichblättern und zwei Fuchikashira mit Bildern aus dem Vogelleben in den vier Jahreszeiten. Frühling: Falke, vom Ast eines blühenden Mumebaumes nach Sperlingen spähend. Sommer: Reiher im Mummelsumpf. Herbst: Wachtelpärchen im Grase und Wachtel im Hagibusch. Winter: Falke auf beschneiter Kiefer, einen Sperling in den Klauen. Arbeiten des Ishiguro Masayoshi, Anfang des 19. Jahrhunderts.

Sechszehnter Kasten.

Eisernes Stichblatt. Die grosse Libelle mit goldenem Kopf und Leib und kupferig schillernden Flügeln, die kleine golden, Spinngewebe silbern. 18. Jahrhundert. Nat. Gr.

Insecten: Grillen und Heimchen zwischen den blühenden Stauden der Hara im Susuki-Gras, bei Hagibüschen. Gottesanbeterin. Heuschrecken. Nashornkäfer. Cikade, am Kiefernstamm zirpend; ihre Puppenhülle. Schmetterlinge über Päonienbüschen.

Maulwurfsgrille, Ohrwurm, Ameisen. Von Bohrwürmern durchlöchertes Holz. Hummel auf Päonie. Wespen im Kampf, auf Kürbissen, Wespennester. Tausendfuss.

Libellen, fliegend über Schilf, sich verfolgend, als Spielzeug von Kindern. Spinnen: Erdspinnen, zwischen abgefallenen Kirschblüthen. Spinnen im Netz, sich am Faden herablassend.

Siebzehnter Kasten.

Schildkröten: schwimmende Südwasserschildkröten, alte, einen langfaserigen Algenbewuchs nachschleppend, so als glückliche Sinnbilder hohen Alters mit dem Kranich verbunden, in strenger Stilisirung; andere ohne den Behang, nur in naturalistischer Widergabe. Frösche, Eidechsen, Schlangen. Wasserfrosch und Wasserwanze. Laubfrosch am Stamm einer Banane. Zu Trauerweidenzweigen emporspringender Frosch, von dem der gelehrte Schreibmeister Ononotofu Ausdauer lernt. Gecko an der Mauer. Natter, einen Sperling, welcher Reiskörner frisst, packend; zum Schwertring, als Knauf, als Schnurhalter verschieden geringelt.

Krebse: Languste, rundgelegt (Abb. S. 159), als Schwertnadel. Taschenkrebs in Uferlöchern, mit Lotosfrucht.

Schnecken: Grosse Landschnecke. Landschnecke auf zerrissenem Regenschirm, an altem Besen. Tritonshorn, gefasst als Kriegstrompete.

Muscheln: „Der Traum der Venus-Muschel“. (Volksthümliche Deutung einer Luftspiegelung, bei welcher ferne Dächer in der Luft schwebend erscheinen: — man vergleiche die bronzene Blumenvase mit demselben Motiv); Muscheln für das Genji-Spiel bemalt; in Körben. Seeohren.

Dintenfische: Octopus, Loligo, Knochen und Schnäbel von solchen.

Achtzehnter Kasten.

Fische: Karpfen schnellen sich aus dem Wasser einem fliegenden Insect nach, schwimmen gegen den Strom, springen gegen den Wasserfall (chines. Sinnbild kriegerischen Muthes). Karpfen und Bambus (Anspielung auf das Knabenfest am 5. Tag des 5. Monats).

Nächtlicher Fischfang mit Kormoranen, der ausgeweidete Lachs für das Neujahrsfest. Makrele, Schollen im Korbe. Monströser Goldfisch. Mann mit dem giftigen Fuku-Fisch. — Häringe, junge Forellen, Wels, Walfisch u. A.

Stichblatt mit rundgelegter Languste, rothe Bronze. 18. Jahrhundert. Nat. Gr.

Neunzehnter Kasten.

Landschaftliches: Wolken, Wolken mit stilisirten Blitzen. Wellen: schäumend emporkrallende Wellen, Wellen-Wappen (Tomoye-Mon). Meeresufer zur Zeit der Ebbe mit Muscheln auf dem Strand und fernen Segeln.

Der Schnee: Kristalle, beschneiter Päonienstrauch in Blüthe.

Die acht Schönheiten des Omi-Sees (Biwa-Sees). (Das Einfallen der Wildenten bei Katada, nächtlicher Regen zu Karasaki, das Abendglockenläuten zu Miidera, der Abendschnee am Hira-Berge, der Herbstmond über den Felsen von Ishiyama, die Heimkehr der Fischerboote zu Yabase, das Abendlüftchen bei den Brücken zu Seta am Ausfluss des Sees, leichter Wind bei heiterem Himmel bei Awadju). (Abbildungen a. S. 146 u. 147).

Der Fusi-yama, sein schneebedeckter Gipfel, über dem First eines Tempeldaches; die Fee aus dem Singspiel „das Federkleid der Fee“.

Gebirgs-, Fels-, Ufer-Landschaften, Wasserfälle.

Tempelhaine, Glockenhäuser, gefasste Quellen.

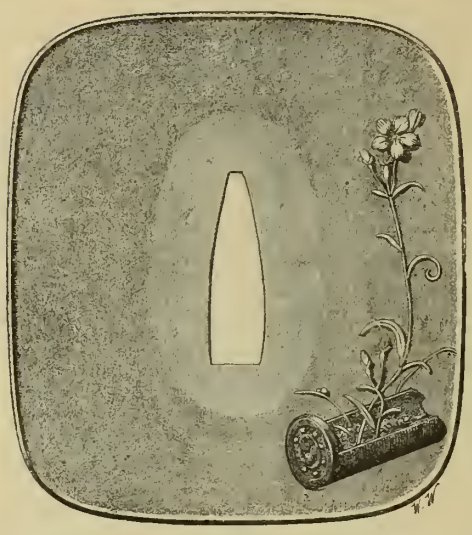
Der Mond: Die Sichel als Nachen über Wellen, hinter Stämmen der Cryptomeria; der Vollmond hinter entlaubten Bäumen.

Zwanzigster Kasten.

Japanisches Volksleben. Die fünf grossen Volksfeste (Gosekku): 1) das Neujahrsfest, die Decoration zu Seiten des Hauseinganges (Shime-kazari) aus zusammengebundenen Kiefern und Bambusstämmen, über dem Eingang (Shimenawa) aus einem mit einer Languste, immergrünen Yusuri-Zweigen, einem Stücke Holzkohle, Orangen u. a. d. verzierten Strohseil; das Austreiben böser Geister durch Werfen gerösteter Bohnen. 2) das Puppenfest der Mädchen am 3. Tag des 3. Monats. Puppen in Hofkleidern. Geschenkdüte mit Blüthenzweigen. 3) Das Flaggenfest der Knaben am 5. Tage des 5. Monats. 4) Das Sternenfest (Tanabata-no-sekku) am 7. Tage des 7. Monats. Mit bunten Papierstreifen und Gedichten behängter Bambus. Seidenraupeneier neben Maulbeerblättern, Haspeln, Spulen, Pinseln, Papierstreifen mit Sprüchen. Die Sternbilder des Rinderhirten und der Weberin, welche, sonst durch die Milchstrasse getrennt, sich in der Tanabata-Nacht vereinigen. 5) Das Chrysanthemumfest am 9. Tage des 9. Monats.

Ländliche Beschäftigungen. Pflüger, Holzflösser, Reissstampfer, Pilze suchende Mädchen, Vogelscheucher u. dgl. Ringer, Zimmerer, Hausirer (diese nicht auf Schwertbeschlägen.)

Einundzwanzigster Kasten.



Stichblatt aus rother Bronze mit einer in einem alten Dachziegel wachsenden Nelke in farbiger Metalleinlage. Auf dem Ziegel das Wellenwappen.

Zweiundzwanzigster Kasten.

Japanisches Volksleben. Die Blumenzucht und Aufzierung. Winden und Nelke in Dachziegeln alter Tempel. Kamellien und Kirschzweig in Bronzevasen. Orchis in stehendem, Chrysanthemum in hängendem Bambusrohr u. a. m. Blumenwagen vom Theater. Chanoyu (feierliche Theegesellschaft kunstliebender Männer), bei derselben benutzte Geräthe. Schachspiel, Musik-Instrumente, Fächer, Kinderspielzeug.

Bewaffnung. Sattel, Steigbügel, Peitsche der Ritter. Die Rüstungen, Helme, Schwerter, Bogen und Pfeile, Köcher, Standarten einzeln, zu Stilleben vereinigt, als Tracht historischer Helden. Die Bewaffnung der Krieger in den von China übernommenen Heldensagen.

Japanische Heldensagen, meistens durch das Theater volksthümlich geworden, insbesondere die Rache Sogas: der Ringkampf, von welchem die Feindschaft anhub, der nächtliche Ueberfall der Feinde, mit welchem das Drama schliesst.

Ein Friedhof mit Grabsteinen, auf deren einem als Inschrift die 5 Elemente nach buddhistischer Auffassung.

Dreiundzwanzigster Kasten.

Japanische Göttersagen: Isanagi, der männliche Urgott erblickt vom Himmelsberg die Bachstelze. Amaterasu, die Sonnengöttin, hat, von ihrem Bruder Sosanoo beleidigt, sich in eine Höhle zurückgezogen; als sie durch Gesang und Tanz der anderen Götter angelockt, herauslugt, öffnet der Gott Tajikaro die Felsspalte vollends. Sosanoo befreiet die schöne Inada aus der Gewalt des siebenköpfigen Drachen, den er durch sieben Töpfe mit Sake berauscht und enthauptet.

Der Sagenkreis des Yoshitsune und Benkei. Tokiwa, des Yoshitomo schöne Nebenfrau flieht nach dessen Tod mit ihren Söhnen, den jüngsten, Yoshitsune, an der Brust, durch den Schnee. Der junge Held besiegt den vom Priester zum Wegelagerer gewordenen Recken Benkei im Zweikampf auf der Gojo-Brücke. Benkei raubt die Tempelglocke von Miidera. Y.'s und B.'s gemeinsame Fahrten. B. schreibt unter Y.'s Befehl eine Verordnung zum Schutze des berühmten Kirschbaumes zu Amagasaki. Schlacht von Yashima. Beide als Priester verkleidet auf der Flucht, wobei B. sich und Y. am Thor von San-no-Kuchi durch die Verlesung eines fingirten bischöflichen Befehles zum Collectiren für einen Tempelbau rettet.

Die Fehden der Genji (Minamoto) und Heike (Taira). Taira-no-Tadamori's Geistesgegenwart angesichts eines für ein Gespenst gehaltenen, Nachts die Tempellaternen speisenden Priesters. Schlachten der Genji und Heike. Kampf an der Uji-Brücke u. a. m.

Yoshitsune besiegt als Feldherr des Heeres der Minamoto-Partei das auf Schiffe geflüchtete Heer der Taira-Partei in der Meerenge von Shimonoseki. (Abb. S. 161).

Tawara Toda Hidesato tödtet den riesigen Tausendfuss auf der Seta-Brücke. Die Genien des Biwa-Sees danken ihm durch Schenkung einer grossen Bronzeglocke, welche später nach Miidera kam.

Yorimasa tödtet mit Hülfe seines Dieners Inohayato das fabelhafte Ungeheuer Nuye, welches die Ruhe des Kaisers Konoye störte.

Sagenkreis von Raiko und Watanabe, welche die Onis, teuflische Mädchenräuber, besiegen.

Sagen. Die beiden Alten der Kiefern von Takasago und Sumiyoshi mit Besen und Harke (Singspiel aus den No-Tänzen). — Die schöne Kiohime verwandelt sich auf der Verfolgung des vor der Versuchung unter eine Tempelglocke fliehenden Priesters Anschin in eine Schlange. — Kindermärchen vom wunderbaren Theekessel, der sich in einen tanzkundigen Dachs verwandelte; vom guten Hasen und dem falschen Dachs; vom kleinen „Pfirsichlein" (Momotaro) und seinen treuen Helfern, dem Hund, Affen und Fasan; von Uraschima, welcher nach langem Aufenthalt im Palaste einer Meeresgöttin als Jüngling heimkehrt, von Niemand erkannt wird, wider das Verbot der Göttin die ihm übergebene Büchse öffnet und plötzlich altert.

Eisernes Stichblatt mit Einlagen von Gold, Silber und anderen Metallen. Darstellung des Sieges der Minamoto (Standarte mit dem Bambuswappen) über die Taira. Nat. Gr.

Vierundzwanzigster Kasten.

Geschichten von Dichtern: Die schöne Dichterin Ononokomachi entlarvt die Betrügereien der neidischen Hofdichter, sinkt alt geworden zur irrsinnigen Landstreicherin herab. Narichira auf der Reise in die Verbannung bewundert den Fujiberg.

Volksaberglaube: Die Dämonen des Gewitters und des Sturmes: Raiden mit der Donnerpauke, Futen mit dem Windsack. Ashinaga, Langbein, und Tenaga, Langarm. Kappa, ein menschenfressendes Wasserthier, halb Schildkröte, halb Frosch. Das einäugige Mitsume Kozo. Die Tengus, adlerschnäbelige Waldbewohner. Die Shojo, rothhaarige dem Trunk ergebene Uferbewohner.

Der Buddhismus: Die drei Weinschmecker: drei Vertreter des Buddhismus, des Taoismus und des Confucianismus kosten einen Sakebräu und finden jeder in ihm eine andere Eigenschaft. (Gemeinsamer Urgrund aller Religionen!) — Kwan-non; einer der volksthümlichsten Buddhas. — Shaka (eine andere Incarnation Buddhas), und ein Sardinenkopf in Strahlenkranz. (Japanisches Sprichwort: „Iwasi no atama mo skindjin gara", „Selbst ein Sardinenkopf kann helfen, wenn man inbrünstig zu ihm betet".)

Fünfundzwanzigster Kasten.

Stichblatt aus Eisen mit Relief aus Kupfer und anderen Metallen. Ein Bettelpriester (in der Gestalt Dharma's) sitzt gähnend vor der Trommel, durch deren Schlagen er Vorübergehende aufmerksam zu machen pflegt. Bez. als Werk des Iwama Masayoshi, Anfang des 19. Jahrhunderts.

Dharma, Verkünder des Buddhismus in China; sitzt in Nachdenken versunken; fährt auf einem Schilfrohr über's Meer; in humoristischer Auffassung u. a. als Bettelpriester, welcher neben der Trommel zum Anrufen der Vorübergehenden gähnend die Arme reckt. — Panthanka, einer der 16 grossen Apostel des Buddhismus(Rakhans), mit der heiligen Perle, mit dem Drachen.

Fudo-sama, eine indisch-buddhistische von der Tendai-Secte verehrte Gottheit: von Flammen umgeben, mit Schwert und Fessel im Wasserfall; er rettet einen in seinem Dienst verunglückten Priester. Dharma als Fudo im Wasserfall.

Die Nio-Kongo d. i. die zwei kühnen goldenen Könige, ursprünglich die indischen Götter Brahma und Narayana als Wächter japanischer Tempel.

Marishi Ten, indische Gottheit vielarmig, auf dem Rücken eines Ebers, und Bareki-jin, ein anderer Kriegsgott, vielarmig, zu Ross.

Sechsundzwanzigster Kasten.

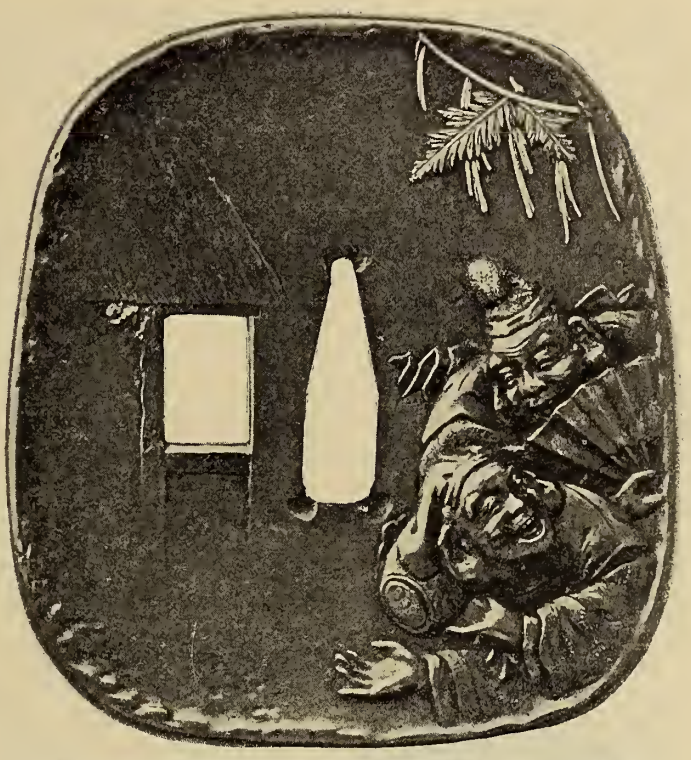
Die Sennin (Rishi), Wundermänner der Tao-Lehre und des Buddhismus. Tekai, ein lahmer Bettler, dessen Seele ausserhalb seines Leibes umherschweifen kann, (Umbildung einer indischen Ueberlieferung von einem reichen und schönen Philosophen, welcher dieselbe Kraft besass und erst dann glücklich wurde, als seine heimkehrende Seele ihren ursprünglichen Körper nicht wiederfand, sondern in den Leichnam eines Bettlers fuhr). Gama Sennin mit seinem zahmen dreibeinigen Frosch. Kinko, reitet auf einem Karpfen. Chinnan, fährt auf einem Hute über's Wasser. Tsugeng mit der Pilgerflasche, aus welcher er ein Pferd zaubert. Kiku-Jido, ein schöner Jüngling, beschreibt, an einem Flusse sitzend, Chrysanthemum-Blätter mit Worten des Lebens. Seiobo, reich gekleidete Frau mit einem Korb voll Pfirsiche.

Shoki, der chinesische Teufelsbezwinger, nach einem Traumgesicht des Kaisers Ming-Hwang; verfolgt die ihm stets entwischenden Teufelchen in allerlei komischen Lagen. Maler-Anekdote: Selbst den gemalten Shoki fürchten die Teufel.

Chinesische Gelehrten-Geschichten: Die sieben Weisen im Bambushain. — Kioju wäscht sich am Wasserfall die Ohren als Antwort auf seine Berufung an den Hof des Kaisers Go. — Shiba-Onko, berühmter Staatsmann, rettet als Knabe durch Zertrümmern eines thönernen Wassergefässes den hineingefallenen Gespielen. — Kioko, ein chinesischer Philosoph, studiert, als er keine Lampe hat, beim Licht des Mondes.

Siebenundzwanzigster Kasten.

Die sieben Glücksgötter: Takara-bune, das glückbringende Neujahrsschiff mit den 7 Glücksgöttern und dem einäugigen Fährmann. 1. Fuku-roku-jin, mit dem grossen Kopf. 2. Dai-koku mit niedriger Kappe, in der Hand einen Hammer, neben Reisballen sitzend. 3. Yebis, der Fischer. 4. Hotei, der Kinderfreund, mit gefülltem Sack. 5. Bishamon Ten, in kriegerischer Rüstung. 6. Benten, eine weibliche Gottheit.



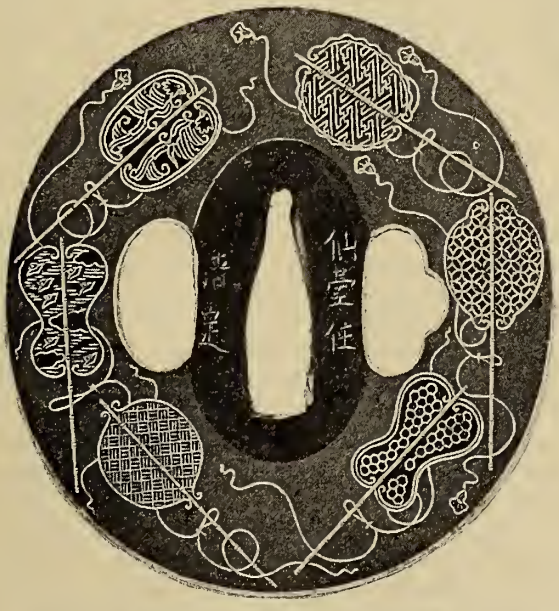
Stichblatt aus Kupfer mit Gold- und Silber-Einlagen. Die Glücksgötter Yebis und Daikoku. Béz. als Werk des Ippyoan. Neue Arbeit.

7. Juro-jin, Gott des langen Lebens, dem Fuku-roku-jin ähnlich gestaltet.

Achtundzwanzigster Kasten.

Poetische Inschriften, u. A. auf einer Schriftrolle die Vorrede zu der alten klassischen Anthologie „Kokinshifu" in feinster Goldtauschirung. Die Pakoua des Confucius.

Grundmuster: Sternförmige, genannt Hanfblättermuster. Shippo-Muster aus sich schneidenden Kreisen. Shokko-(Schildkröten-)Muster aus Sechsecken. Fichtenrinden-Muster aus zackigen Rauten. Geflechtmuster. Mäander. Den Einschnitten des Guri-Lackes nachgeahmte wurmförmige Muster mit wechselnden Farbenschichten auf den Schnittflächen.



Stichblatt aus Shakudo mit erhabener Goldtauschierung; bez. als Werk des Kiyosada. 19. Jahrhundert.

Die metallenen Netzke und die Tabakspfeifen der Japaner.

Im östlichen Gang.

Der Schmuck spielt in der Tracht der Japaner nicht annähernd die Rolle, wie bei den übrigen Culturvölkern Asiens und den Europäern. Die Frau kennt nur Schmucknadeln und Zierkämme für das Haar, weder Ringe noch Fibeln oder Behänge, der Mann von Stande als einzigen Schmuck sein Schwerterpaar. Frauen wie Männer pflegen jedoch ihr in mannigfacher Arbeit verziertes Tabaksbesteck und ein kleines, meist schön gelacktes vielfächeriges Büchschen, das Inro, an einer seidenen Schnur im Gürtel sichtbar hängend zu tragen. Gehalten wird die Schnur durch ein oberhalb des Gürtels sichtbares Zierstück, das Netzke. Dieses Netzke ist meistens aus Holz oder Elfenbein kunstvoll geschnitzt, oft hat es auch die Form eines flachen aus Holz oder Elfenbein gedrechselten hohlen Knopfes, in dessen vordere Fläche eine metallene Zierplatte lose eingelegt ist. Diese wird in dem Knopf nur durch die an einer Oese ihrer Rückseite befestigte, durch ein Loch des Knopfes gezogene und ausserhalb desselben verknotete Schnur festgehalten. Diese Art von Netzke, Kagami-buto genannt vom Vergleich ihrer Gestalt mit derjenigen des japanischen Spiegels, sind mit den sonstigen zu den Rauchbestecken der Japaner gehörigen Gegenständen, den Tabakspfeifen mit ihren Behältern und anderen kleinen Geräthen des persönlichen Gebrauches der Sammlung von Schwertzierathen angereiht.

Netzke. Platte aus Shibuitchi mit Einlagen von Shakudo, in einem Knopf aus Elfenbein. Nat. Gr.

Die Metallplatten der Kagami-buto entsprechen in technischer Hinsicht den Stichblättern und Schwertmessern. Die Darstellungen auf ihnen sind jedoch vielfach anders geartet als auf den meistens ernster geschmückten Zierathen der Schwerter. Echt japanischer Humor darf sich ungezwungener gehen lassen; Gestalten der Schaubühne sind hier, wo auch die Damen mitzureden haben, weniger verpönt; Darstellungen aus dem Leben der Handwerker sind nicht ausgeschlossen, da ja auch diese Tabaksbestecke, wenngleich keine Schwerter tragen.

Das grösste Interesse nehmen die Kagami-buto aber dadurch in Anspruch, dass auf ihnen die besten Künstler unter den japanischen Graveuren alle Wunder ihrer Meisterschaft entfaltet haben. Hier begegnen uns Gravirungen, welche Zartheit mit künstlerischem Schwung in einer dem europäischen Kunstgewerbe fremden Weise verbinden. Ihre Vorzüge beruhen auf der Zeichnungsweise der japanischen Künstler im Allgemeinen. Wie der japanische Maler das Zeichnen mit dem harten trocknen Stift und der Feder gar nicht kennt, sondern alle seine Zeichnungen aus dem weichen Pinsel auf das Papier fliessen, so kennt auch der japanische Graveur nicht die conventionellen Ausdrucksmittel, an welche sein europäischer Kollege durch seine Gepflogenheit, mit dem Stift oder der Feder zu zeichnen gebunden ist. Fremd geblieben ist ihm daher die rein conventionelle Wirkung der parallelen und der gekreuzten

Im östlichen Gang.

Strichlagen, deren sich der europäische Graveur deswegen bedient, weil er so zeichnen gelernt hat und so die seiner Technik entsprungenen Kupferstiche sieht. Europäische Gravirungen verleugnen nie die Verwandtschaft mit letzteren und liefern brauchbare Abdrücke auf Papier, auch wenn sie für diesen Zweck nicht hergestellt sind. Anders die japanischen Gravirungen; sie sind so zu sagen nicht mit dem Stichel gezeichnet, sondern mit ihm gemalt und daher für Vervielfältigungszwecke gar nicht oder wenig geeignet.

Einer Umrisszeichnung von äusserster Zartheit gesellen sich Schattenparthien, welche die Darstellung nicht ins Runde bringen, sondern ihre dunkel gedachten und abgetönten Farbflächen andeuten sollen. Dies wird erreicht, indem der Künstler tiefe, schräge Schnitte in das Metall gräbt, welche an ihrer tiefsten Stelle den dunkelsten Ton, und auf der abgeschrägten Fläche das Verlaufen desselben bis zur vollen Helligkeit einfach durch die natürliche Lichtwirkung erzielen. Von den bedeutendsten, dem Ende des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts angehörigen Meistern dieser Technik besitzt das Museum bezeichnete Arbeiten.

U. A.: Von Temmin: Das Fährboot (Noriyae-bune) nach einem Bilde des Hanafusa Itchio. Von Riumin: Die junge Wahnsinnige mit dem Bambuszweig. (Schauspiel-Figur). Von Shiu-Raku: Der Glücksgott Fuku-roku-jin auf einer Perle; Reiter, über eine Hürde setzend; Sitzende Dame mit Fächer.

Das Tabakrauchen ist erst um das Jahr 1600 durch den Verkehr mit den „Nanban“ oder südlichen Barbaren d. h. Portugiesen und Spaniern nach Japan gelangt, hat sich aber rasch zu einer allgemeinen Sitte beider Geschlechter ausgebreitet. Man bedient sich bei demselben zierlicher Pfeifen, Kiseru genannt, welche in der Regel aus zwei, durch ein Bambusrohr verbundenen Metallstücken, dem Mundstück und dem Kopfstück bestehen, seltener ganz aus Metall. Das Kopfstück hat die Gestalt des Bechers einer kleinen Eichel und reicht nur zur Aufnahme eines etwa kirschkerngrossen Bällchens des feingeschnittenen Tabaks für wenige Züge. Diese ciselirten oder gravirten, auch wie bei den Schwertzierathen mit eingelegten Metallreliefs geschmückten Metallstücke bieten dem Metallkünstler ein neues Feld zur Entfaltung reizvoller, ernster oder heiterer Darstellungen, bei denen stets der Abschnitt des Mundstückes zu demjenigen des Kopfstückes ebenso in Beziehungen gebracht ist, wie bei den Schwertgriffen der Knopf und der Ring. Die Pfeife wird in einem pennalförmigen, geschnitzten, gelackten oder mit Metalleinlagen verzierten Behälter aus Holz, Bambus oder Knochen bewahrt, welcher mittelst einer seidenen Schnur oder silberner Kettchen an der Rückseite des Netzke zugleich mit der ledernen Tabakstasche oder der geschnitzten Tabaksdose befestigt ist. Als Netzke für die Tabaksbestecke werden die knopfförmigen mit eingelegten Metallplatten vorgezogen.

Tabakspfeifen; u. A.: aus Silber mit farbigen Metall-Einlagen (Reise des Dichters Narichiren); aus Eisen mit geschnittenem Rosenzweig (auf dem Elfenbein-Zwischenstück eine poetische Inschrift); aus Bronze in Gestalt eines Lotoszweiges mit Frosch; aus Porzellan (blühende Hagibüsche). Behälter für die Pfeife: aus Holz mit aufgelegtem Metallrelief, (Nachtigall auf Mumebaum, Chidori-Vögel und Anker, verkleideter Fuchs beim Mondschein); aus Knochen, gravirt, mit Silber- und Goldrelief (Heiliger und Drache); aus gelacktem Holz mit Einlagen von Blei und Perlmutter (Bohnenblüthen). Rauchbestecke von verschiedener Arbeit.

Schwalben im Regen, Papierschablone für Zeugfärberei. Breite 34 cm.

Japanische Färberschablonen.

Vor den Fenstern des östlichen Ganges.

Das Museum besitzt eine nach Tausenden zählende Sammlung von Schablonen, welche in japanischen Färbereien zum Bedrucken von Baumwoll- oder leichten Seidengeweben gedient haben. Eine Auswahl dieser Schablonen hat im Gang der japanischen Metallarbeiten als Fenstervorsetzer Verwendung gefunden.

Diese Schablonen sind aus dünnem, alten, sehr festen Carton geschnitten, welcher durch Aufeinanderkleben von Papierbögen, oft schon beschriebener, hergestellt ist. Sie werden auf das ausgespannte Gewebe gelegt und mit einer Schutzpappe (Reservage) überstrichen. Nach dem Abheben der Schablone haftet dieser Brei nur an den von der letzteren nicht bedeckt gewesenen Stellen des Gewebes. Dieses wird gefärbt, meistens in einer Indigoküpe, und bietet nach dem Auswaschen der Reservage das gleiche Muster wie die Schablone, blau in weiss, wenn diese ein positives Muster, weiss in blau, wenn sie ein negatives Muster zeigte. Die Rücksicht auf den Zusammenhang aller Theile der Schablone legt dem Musterzeichner einen gewissen Zwang auf, welcher den Stil der so gefärbten Stoffmuster bedingt. Freier kann er sich bewegen, wenn er die Theile der Schablone mittelst aufgeklebter oder eingenähter Fäden ungezwirnter Seide in der richtigen Lage erhält. Diese Fäden sind so zart, dass sie nach beendigtem Färben kaum Spuren auf dem Zeuge hinterlassen. Nur mit Hülfe eines solchen Fadennetzes konnte die auf S. 167 abgebildete Schablone mit dem Ahorngezweig ausgeführt und benutzt werden. Ueber Abarten dieser Schablonenfärberei und die unter Beihülfe der Malerei und Stickerei zu wundersamen, der europäischen Gewebeverzierung fremd gebliebenen Wirkungen sich erhebende Färbekunst der Japaner enthält der zweite Band von J. Brinckmann's „Kunst und Handwerk in Japan“ ausführlichere Mittheilungen.

Vor den Fenstern des östlichen Ganges.

Der Aufstellung der Schablonen liegt derselbe Gedankengang zu Grunde, wie der Sammlung der japanischen Schwertzierathen. Sie soll zeigen, wie ein bestimmtes, der Pflanzen- oder Thierwelt entnommenes Motiv für Flächenverzierungen verarbeitet wird, wie das Motiv durch den Ausdruck seiner Beziehungen zu den athmosphärischen Erscheinungen (Wind, Regen und Schnee), zu volksthümlichen Ueberlieferungen oder alten Dichtungen belebt und weiter entwickelt wird.

Ahorngeweig. Papier-Schablone für Zeug-Färberei. Breite 34 cm.

Erstes Fenster: Ahorn. Ahorngezweig. Blätter als Streumuster, mit Shika-Hirsehen. Kiefer. Kieferzweige. Alter Kieferstamm mit Sehlingpflanze. Streumuster aus jungen Zapfen und Nadeln. Kieferrindenmuster.

Zweites Fenster: Mume (Prunus Mume), blühende Zweige (halb negativ, halb positiv). Blüthen über geborstenes Eis verstreut. Runde mit Mume, Kiefern, Bambus (drei Sinnbilder glüeklichen Alters). Streumuster aus blumenförmigen Sehneerosetten mit Mumezweigen, aus Mumeblüthen und Kiefernadeln.

Kirsehbaum (Prunus Pseudoeerasus): blühende Zweige. Kirsehblüthen, Mond und Sehnee als die drei Freunde des Diehters: Hängekirsehen mit Mondsiehehn, welehe naeh Art der Sehneerosetten ausgekerbt und mit Kieferzweigen als Vertretern des Sehnees belegt sind; Kirsehblüthen, Sehneerosetten und Hasen (als Mondthiere).

Drittes Fenster: Sehwalben fliegend im Regen (S. d. Abb. am Kopfe d. Absch.), zwisehen Trauerweidengezweig, mit Fussbällen. (Fussballspiel unter Trauerweiden frühere Unterhaltung vornehmer Jünglinge).

Sehmetterlinge, fliegend in diehtem Sehwarm, unter Herbstblumen, Seidenspinner mit Cocons.

Viertes Fenster: Bambus, alte Stämme, abgeblühtes Gezweig mit Schwalben. Sehnee: Kristalle als regelmässige Grundmuster. Besehneiter Bambus.

Fünftes Fenster: Fisehe, karpfenartige zwisehen Wellen, gegen Wasserfälle kämpfend. Karpfen, Goldfisehe, Stichlinge zwisehen Wasserpflanzen.

Die Arbeiten der Edelschmiede.

Das weit verbreitete Vorkommen des Goldes in gediegenem Zustande und die Leichtigkeit seiner Bearbeitung mit den einfachsten Werkzeugen hat schon in den frühesten, im Dunkel der Urgeschichte verdämmernden Zeiten bei den Völkern der alten wie der neuen Welt zur Verwendung dieses Edelmetalles für den Schmuck, die Ausstattung der Kleidung, der Waffen und Geräthe geführt. Seine natürlichen Vorzüge, seine Schwere und die Unveränderlichkeit seiner Farbe und seines Glanzes unter dem Einfluss der Luft und des Wassers haben es in Verbindung mit seiner verhältnissmässigen Seltenheit zu allen Zeiten als den begehrenswerthesten aller Stoffe erscheinen lassen und es zum Werthmesser für alle übrigen Werthe erhoben. Aus diesem Grunde sind aber die aus ihm verfertigten Gegenstände auch mehr als alle anderen Altsachen der Zerstörung durch Einschmelzen ausgesetzt gewesen.

Später als das Gold tritt das Silber in den Kunstgewerben auf, da seine Gewinnung aus den Erzen ein umständlicheres Verfahren voraussetzt. Das Gold wurde in reinem Zustande seiner grossen Weichheit wegen nur zu Schmucksachen und in Form von Blechen zur Bekleidung fester Körper aus anderen Stoffen z. B. aus Bronze oder Elfenbein verarbeitet. Später gab man ihm für Gefässe oder Geräthe grössere Festigkeit durch das Verschmelzen mit Silber oder durch einen geringen Zusatz von Kupfer. Auch das in gediegenem Zustande zu weiche Silber wurde mit Kupfer legiert und, da es unter dem Einfluss der Luft seinen weissen Glanz einbüsst, häufig mit einer schützenden Goldschicht überzogen.

Die älteste Weise der Verarbeitung der Edelmetalle ist das Hämmern und Treiben in kaltem Zustande; da dieses Verfahren auf der ihnen in höchstem Maasse eigenen Dehnbarkeit beruht, so entwickelt sich aus demselben ein eigenes Formengebiet. Für dieses wird die Thatsache maassgebend, dass die Widerstandsfähigkeit eines aus Blech gehämmerten Hohlkörpers gegen Eindrücke und Verbiegen erhöht wird, indem man ihn fältelt, riffelt, buckelt. Auf den Buckeln zeigt sich zugleich die Farbe des Metalles auf das Wirksamste im Wechsel der Glanzlichter und der Schatten. Die Buckelung der getriebenen Metallgefässe erscheint daher als eine aus der Natur des Stoffes und aus seiner Bearbeitungsweise entspringende schlechthin stilgemässe Verzierungsart, im griechisch-römischen Alterthum so gut wie im Mittelalter und so fort unter der Herrschaft der verschiedensten Zierformen. Dieser Treibstil ist nicht minder bezeichnend, wo an Stelle des Edelmetalles das Kupfer verarbeitet wird, welches ebenfalls, wenn auch in minderem Grade, die Eigenschaft grosser Dehnbarkeit besitzt.

Um aus einer Metallplatte ein Gefäss zu treiben, wird dieselbe auf eine feste Fläche gelegt und durch dicht nebeneinander von der Mitte aus in einer Schneckenlinie geführte Hammerschläge zu einem Hohlkörper von der erforderlichen Tiefe gebaucht. Mit Hülfe verschiedener Ambosse, deren Hörner man in den Hohlkörper einführt, und mit geschickt vertheilten Hammerschlägen wird die Grundform weiter entwickelt, der Bauch gewölbt, gebuckelt, die Mündung verengt, aufgerichtet oder erweitert. Um das Gefäss noch mit getriebenem Relief zu zieren, füllt man geschmolzenes

Pech, dem Ziegelmehl beigemengt ist, hinein, zeichnet die Ornamente mit dem Punzen oder Stichel vor und lässt sie durch Hämmern des Grundes aus der Fläche emporschwellen. Nachdem man das Pech ausgeschmolzen hat, kann man wieder mit Hülfe der Ambosse und verschieden gestalteter Hämmer das Relief noch mehr hervorheben und so weiter abwechselnd von innen und aussen treibend das Gefäss vollenden. Die Weichheit der aus der Fläche sanft aufschwellenden Formen, das Auftreten der flachen Buckeln auch im Ornament, wird für das getriebene Metallgefäss immer bezeichnend sein im Gegensatz zu der technischen Ungebundenheit des gegossenen Metallgefässes, welches nur die Stelle eines aus Wachs vorgeformten Modelles ausfüllt. Wohl ist es möglich, auch das getriebene Relief hoch aus der Fläche hervorzuheben, selbst soweit, dass es nur noch eines trennenden Schnittes auf der Rückseite und der Verlöthung der Schnittfuge bedürfte, um eine vollrunde Figur zu gewinnen. Diese übertriebene Ausnutzung des Treibverfahrens würde aber für die Verzierung von Gefässen nur den Werth einer Künstelei haben. Sie hat dagegen ihre Bedeutung für die Herstellung solcher metallener Figuren, welche ihrem Zwecke gemäss von geringem Gewicht sein sollen. Bei diesen Figuren pflegt man den Körper in mehrere Stücke zu zerlegen, diese einzeln unter Vermeidung vollrunder Theile zu treiben und sie mittelst Löthung oder Nietung zum Ganzen zu vereinigen. Statt derartige Figuren aus freier Hand zu treiben, hat man sich jedoch schon im Alterthum eines aus Erz, in neuerer Zeit aus Eisen gegossenen festen Modelles bedient, über welchem das Metallblech in Stücken gehämmert wird, die, abgenommen und überarbeitet, zur hohlen Nachbildung des Modelles zusammengesetzt werden. Weiter führt dies Verfahren dazu, ein bestimmtes Relief, dessen man in mehrfacher Wiederholung bedarf, durch Hämmern über ein Modell zu vervielfältigen.

Durch das Stanzen d. h. die gleichzeitige Anwendung einer erhabenen und einer dieser entsprechend vertieften Form, zwischen welche das Blech gelegt wird, um einem starken Druck durch den Schlag eines schweren Hammers oder das Anziehen einer Presse unterzogen zu werden, ergiebt sich endlich die Möglichkeit, auf rein mechanischem Wege Blechzierathen, deren man in grösserer Menge bedarf, in ungemessener Zahl herzustellen.

Ein verwandtes Verfahren ist das Prägen. Bei diesem wird ein dickes Metallstück in die Vertiefungen einer Hohlform aus härterem Metall bis zur Ausfüllung aller ihrer Feinheiten unter dem Schlag des Hammers oder dem Druck einer Presse gedrängt. So werden seit Alters her die Münzen, in neuerer Zeit auch andere Massenartikel z. B. silberne Gabeln und Löffel hergestellt.

Der Guss, für die Verarbeitung der Bronze das grundlegende Verfahren, ist für die Verarbeitung der Edelmetalle von geringerer Bedeutung. Angewendet wird er zumeist nur auf die Herstellung solcher Geräthe, bei welchen, wie bei den silbernen Leuchtern, wegen der nöthigen Standfestigkeit, ein grösseres Gewicht nur erwünscht ist, und auf die Herstellung massiver Ansatzstücke, der Griffe, Henkel und Dillen getriebener Gefässe, sowie anderer kleiner Arbeiten. Der Guss in verlorener Form, bei welchem das Wachsmodell durch das Ausschmelzen aus dem dasselbe einschliessenden Thonmantel zerstört wird, kommt dabei wenig in Betracht. Wohl aber dient ein entsprechendes Verfahren den Goldschmieden der deutschen

Renaissance für die Herstellung silberner Zweiglein, Blätter und Blüthen, Eidechsen und Insecten, welche in natürlichem Zustande mit einer Thonform umkleidet, durch Brennen innerhalb derselben zerstört werden und nach dem Ausblasen ihrer Asche den zum Eingiessen des geschmolzenen Metalles geeigneten Hohlraum ergeben. Häufiger in Anwendung kommt der Kastenguss. Bei diesem dient ein festes, zur Zeit der Renaissance oft aus Buxbaumholz feingeschnitztes Modell. Wenn es sich nur um ein Relief handelt, wird das Modell in den Kasten mit Formsand eingedrückt, um den vertieften Abdruck ein Rand gelegt und das geschmolzene Metall in diese Vertiefung gegossen. Gilt es den Guss eines vollrunden massiven Stückes, so wird das feste Modell nur bis zur Hälfte seiner Dicke in den Formsand eingedrückt und mit einer, der besonderen Gestalt des Modelles entsprechenden Anzahl von genau aneinander passenden Theilformen aus feuchtem, festgekneteten Formsand umgeben. Diese Theilformen werden dann auseinandergenommen, um das von ihnen eingeschlossene Modell zu entfernen, und alsbald wieder zu der hohlen Gussform aneinander gefügt. Soll ein Hohlstück gegossen werden, so nimmt man von der auf die eben beschriebene Weise hergestellten Form zunächst einen Abdruck aus Formerde und verkleinert denselben durch gleichmässiges Abkratzen seiner Oberfläche soweit, dass nach seinem wiederholten Einsetzen in die Hohlform, in welcher er mit Drähten befestigt wird, zwischen ihm und dem Formmantel ein der Dicke des zu giessenden Metallstückes entsprechender Hohlraum verbleibt. Nach dem Guss wird der thönerne Kern aus dem Metallstück entfernt. Dank der Leichtigkeit, mit welcher die Edelmetalle gelöthet werden können, werden grosse Stücke nur ausnahmsweise gegossen, da es genügt, die einzelnen Theile jeden für sich zu giessen und nachträglich aneinanderzulöthen, oder ihnen, wie bei den Leuchtern, mit Hülfe eines durchgehenden Eisenstabes mit Schraube und Mutter Zusammenhalt zu geben.

Dem Treiben und Giessen des Edelmetalles reiht sich als dritte Verarbeitungsweise das Schneiden an. Hierbei wird das Metall als fester Körper mittelst schneidender oder stechender Werkzeuge gestaltet, welche entweder Theile seiner Oberfläche entfernen oder diese überarbeiten, ciseliren.

Im griechisch-römischen Alterthum hat man ausnahmsweise, wie dies heute auch die Japaner bei ihren Bronzen thun, die erhabenen Verzierungen eines Silbergefässes gleich aus dem Vollen geschnitten. Im Allgemeinen findet aber dieses mühsame Verfahren nur auf die Herstellung kleiner Stücke gelegentlich Anwendung. Desto wichtiger ist es für die Vollendung der im Guss oder als getriebene Arbeit vorgearbeiteten Gegenstände. Erst durch das Ueberarbeiten mit den verschieden gestalteten Ciselir-Punzen werden die Einzelheiten deutlich hervorgebracht und dem Werke die letzten Feinheiten gegeben. Hinzu tritt das Gravieren, bei welchem man mittelst scharfkantiger Stahlstichel eine Zeichnung in vertieften Strichen hervorbringt. Auch das Verzieren metallener Flächen mittelst des Aetzens wird zu Hülfe genommen. Bei diesem, im 16. Jahrhundert von den deutschen Goldschmieden vielgeübten Verfahren vertieft man mit einer das Metall auflösenden Säure diejenigen Theile einer Fläche, welche gegen den Angriff der Säure nicht zuvor durch eine der Zeichnung entsprechend aufgetragene Schutzmasse gesichert sind.

Eine den Edelmetallen eigenthümliche Technik ist die auf ihrer grossen Dehnbarkeit und leichten Löthbarkeit beruhende Drahtarbeit,

Filigran genannt von der gleichzeitigen Verwendung goldener oder silberner Fäden und Kügelchen. Schon in der Frühzeit der Edelschmiedekunst begegnet uns dieses Verfahren. Die dazu nöthigen Metalldrähte wurden bereits in griechischer Zeit gezogen, mit quadratischem oder rundem Durchschnitt, einfach verwendet oder durch Verflechten verstärkt. Beim Verzieren einer Fläche schneidet man den Draht nach einer vorliegenden Zeichnung in kleine Stücke und biegt und vertheilt sie mit Hülfe einer kleinen Zange auf der Blechunterlage, wo sie während dieser Arbeit mit einem Klebemittel, später durch Löthung festgehalten werden. Bei der oft mit dem Drahtwerk verbundenen Granulir-Arbeit werden auf ebensolche Weise kleine Kügelchen gereiht oder gehäuft angebracht. Man gewinnt sie leicht durch Erhitzen von Goldschnitzeln in lockerem, feinstem Kohlenstaub, welcher die einzeln schmelzenden Bröckchen vor der Vereinigung mit den benachbarten schützt und ihnen nach dem Erkalten die Tropfenform belässt.

Seiner Kostbarkeit wegen wird das Gold nur ausnahmsweise zu Gefässen und anderen grösseren Gegenständen verarbeitet. Um aber dem Silber oder dem oft statt seiner verarbeiteten Kupfer die Farbe und die Luftbeständigkeit des Goldes zu geben, wendet man die Vergoldung an. Von Alters her vergoldet man am dauerhaftesten, indem man mit Quecksilber amalgamirtes Gold aufträgt und verreibt, das flüchtige Quecksilber im Feuer verdunsten lässt und die zurückbleibende dünne Goldhaut polirt oder mattirt. Mit dem Glanz und der Dichtigkeit des Feuergoldes kann sich die in neuerer Zeit angewendete galvanische Vergoldung nicht messen.

Durch Zusammenschmelzen des Goldes mit Silber oder Kupfer in verschiedenen Mischungsverhältnissen lassen sich verschieden gefärbte Legierungen herstellen, auch kann man durch besondere Beizen die Oberfläche einer Legierung verschiedentlich tönen. Obwohl auch die abendländischen Goldschmiede, insbesondere in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, mehrfarbiges Gold verarbeitet haben, sind ihnen hierin und in dem Färben der Legierungen die japanischen Metallarbeiter überlegen geblieben.

Dem Bestreben, den einfarbigen Glanz der Edelmetalle durch die Abwechselung mit anderen Farben zu beleben und zu bereichern, haben zu allen Zeiten verschiedene Hülfstechniken gedient. Eine der ältesten ist die schon den Aegyptern bekannte, vorzugsweise auf Silberflächen angewandte Niello-Technik, bei welcher ein schwarzes Gemisch verschiedener Metalle, namentlich von Silber, Kupfer und Blei mit Schwefel in Vertiefungen des Grundmetalles eingeschmolzen wird. Auch die Edelschmiede des Mittelalter machten von diesem Verfahren ausgedehnten Gebrauch. Zugleich wandten sie, aber nur bis in das 13. Jahrhundert, auf Kupfergeräthen eine eigene Art der Ziervergoldung an, welche aus einer Zeit, wo man sich ihre Herstellung nicht mehr zu erklären vermochte, den irreleitenden Namen „émail brun“ bewahrt hat, aber von A. Schnütgen und nach seiner Anweisung auch durch praktische Versuche auf ein in der Schedula diversarum artium des Theophilus beschriebenes Verfahren zurückgeführt ist. Dasselbe bestand darin, dass man eine Rothkupferplatte mit Leinöl bestrich, dieses im Feuer langsam eintrocknen und verkohlen liess, in der nachbleibenden schwärzlichen oder bräunlichen oder kupferröthlich durchscheinenden Haut Ornamente auskratzte oder durch Wegschaben des Grundes aussparte und endlich das so freigelegte Kupfer im Feuer vergoldete.

Das Verfahren, dem Metallkörper farbige Glasflüsse im Feuer aufzuschmelzen, reicht in ein hohes Alterthum zurück. Es wurde von Aegyptern, Assyrern und Gräkoitalern auf die verschiedenste Weise geübt und spielte das ganze Mittelalter hindurch eine wichtige Rolle in den Arbeiten der Goldschmiede. Schon frühe kommen die beiden grundlegenden Verfahren nebeneinander vor: der Grubenschmelz, émail champlevé, bei welchem der Glasfluss in Vertiefungen des Metalles geschmolzen wird, und der Zellenschmelz, émail cloisonné, bei welchem auf dem Metallgrund durch das Auflöthen feiner Metallbändchen kleine Zellen zur Aufnahme des Glasflusses hergerichtet werden. In ältester Zeit und noch in der Frühzeit des Mittelalters bestand neben der letzterwähnten Technik, welche den Glasfluss erst in seiner Zelle schmelzen lässt, eine in der Wirkung verwandte, das Zellen-Mosaik, verroterie cloisonnée, bei welcher fertige Glasstückchen oder flach gespaltene Edelsteine nach der Form der Zellen zugeschnitten und in dieselben kalt eingekittet oder mittelst leichtschmelzenden Glases befestigt werden. Die byzantinische Goldschmiedekunst erhob den Zellenschmelz mit durchscheinenden Glasflüssen auf Goldgrund zu seiner höchsten Vollendung. Zur Zeit der Herrschaft des romanischen Baustiles pflegten deutsche Goldschmiede am Niederrhein und französische zu Limoges und an anderen Orten den Grubenschmelz mit opaken Glasflüssen in vergoldetem Kupfergrund in hoher Vollkommenheit. In Italien kam im 14. Jahrhundert der durchsichtige Schmelz auf Silberrelief in Aufnahme, bei welchem eine in Silber ganz flach geschnittene Darstellung durch den aufgeschmolzenen farbigen Glasfluss gesehen wird. Endlich haben die Goldschmiede der Renaissance in ausgedehntem Maasse kleinere vollrunde Arbeiten aus Gold, besonders an Schmuckstücken, ganz mit Glasflüssen, bald opaken, bald durchscheinenden, überschmolzen, wobei die Figürchen oft durch wiederholtes Schmelzen über einem Gerippe aus Golddrath hergestellt wurden.

Schon die Edelschmiede des Mittelalters machten zur farbigen Belebung ihrer Silberarbeiten häufigen Gebrauch von kalten Farben. Mit solchen übermalt, haben wir uns die nackten Theile der meisten silbernen Figuren jener Zeit vorzustellen. Aber auch die Goldschmiede der deutschen Renaissance übten, wie Julius Lessing nachgewiesen hat, diese kalte Bemalung an ihren Pokalen in ausgedehntem Maasse. Wir müssen uns daher die Erscheinung des Silbergeräthes im Mittelalter und in der Renaissance nicht nach dem heutigen abgewaschenen Zustande derselben vorstellen, sondern als eine solche, in welcher neben dem Metall die Farbe mitwirkt.

Endlich ist in diesem Zusammenhang noch der Technik des Tauschirens zu gedenken, bei welcher eine Fläche aus unedlem Metall, vorzugsweise Eisen, mit Auf- oder Einlagen aus Gold oder Silber geschmückt wird. Das leichtere, schon von Theophilus beschriebene Verfahren beruht darauf, dass die feilenartig gerauhte Fläche eines schmiedeisernen Gegenstandes die darauf gelegten und durch Hämmern angedrückten feinen Gold- und Silberdrähte und -blättchen dauerhaft festhält, ohne dass es irgend eines anderen Bindemittels bedürfte. Noch heute wird diese Technik im ganzen Orient, besonders in Indien, viel geübt. Das andere Verfahren wendet stärkere Drähte und Stückchen von Gold oder Silber an, welche in gravirte oder geschnittene Vertiefungen eines härteren Grundmetalles, Eisen oder Bronce, gelegt und in ihnen ebenfalls durch Hämmern befestigt werden. In dieser Technik sind die Japaner unbestrittene Meister.

Wie der h. Servatius in Rom vom h. Petrus einen Schlüssel erhält. Breite der Platte 14 cm.

Die Silberplatten mit der Legende des heiligen Servatius.

In der südöstlichen Gangecke.

Dank einem grossmüthigen Vermächtniss des im Jahre 1883 verstorbenen Herrn Johann Jacob David Neddermann konnte das Museum acht kostbare Silberplatten ankaufen, kunstvolle Treibarbeiten von der Hand eines Maestrichter Goldschmiedes der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Diese Platten sind aus dickem, auf der Unterseite stellenweise durch aufgelöthete kleinere Platten verstärktem Silberblech getrieben und fein überciselirt. Mit Ausnahme der Gesichter und Hände glänzt Alles in schwerer Feuervergoldung; einzelne rothe Farbenspuren an den Lippen deuten darauf, dass die nackten Theile ursprünglich bemalt waren. Die Herkunft der Platten aus der Gegend, in welcher der heilige Servatius vorzugsweise verehrt wurde, steht fest, ihre ursprüngliche Bestimmung hat aber noch nicht aufgeklärt werden können. Wahrscheinlich zierten sie ein Reliquiar des Heiligen oder den Untersatz einer Reliquienbüste desselben, welche sich, jedoch nicht mehr in ihrem ursprünglichen Zustande, in der ihm geweihten Stiftskirche zu Maestricht befindet. Dass diese Büste, welche im Jahre 1403 von Herzog Heinrich von Bayern als Dank für eine seinem Schutzpatron zugeschriebene Heilung gestiftet war, einen mit solchen Reliefs verzierten Sockel erhielt, wissen wir; auch, dass zu Beginn des 18. Jahrhunderts der Maestrichter Goldschmied Weery einen Sockel für dieselbe Büste arbeitete, welche zu Ende des 16. Jahrhunderts durch Erneuerung des bei der Belagerung v. J. 1579 verschwundenen Brust-

In der südöstlichen Gangecke.

theiles und der Mitra umgestaltet worden war. Dieser Sockel soll mit Bildern aus dem Leben des heiligen Servatius, welche mit vieler Kunst aus Silberplatten getrieben waren, geschmückt gewesen sein. Die von Weery getriebenen Platten, welche vielleicht eine Erinnerung an die ältere Basis auffrischten, sind verloren und wahrscheinlich zu Anfang unseres Jahrhunderts eingeschmolzen worden.

Der heilige Servatius, Bischof von Tongern, dessen Leben und Wunder auf diesen acht Platten dargestellt sind, war, wie es in den „Acta Sanctorum“ heisst, „gloria et corona Trajecti ad Mosam“, Ruhm und Krone der Stadt Maestricht, wohin er, göttlicher Mahnung folgend, sich begab, um dort am 13. Mai des Jahres 384 aus diesem Leben zu scheiden.

Die erste Platte zeigt die Berufung des Heiligen auf den Bischofsstuhl von Tongern. Sein Vorgänger Bischof Valentinus hatte, als er sein Ende nahe fühlte, den Bischofsstab auf den Sanct Marien-Altar legen lassen und Jeden bedroht, der es wagen würde, ohne göttliche Berufung den Stab zu nehmen. Sieben Jahre stand der Stuhl leer, und gross war der Frommen Sehnsucht nach einem neuen Oberhaupt. Da erschien dem Servatius, der in Jerusalem die Priesterweihe erlangt hatte und in gottgefälligem Leben schon zu Jahren gekommen war, ein Engel Gottes, hiess ihn gen Tongern fahren, den Bischofsstuhl einnehmen und des Gerichtes pflegen. Servatius dünkte sich zu schwach zu diesem Amte, auf Zureden des Engels aber und von diesem geleitet reiste er nach Tongern. Dort war die meisterlose Gemeinde klagend im Dome versammelt. Unbemerkt und ungekannt trat Servatius ein, als sei er ein Pilgrim. Wie er da seine Andacht verrichtete, umgab ihn ein himmlisches Leuchten. Wir fahren fort mit den Worten eines mittelhochdeutschen Gedichtes aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, welches die Servatiuslegende zum Gegenstande hat (v. 398ff.):

„unt in des fiures schricke
der engel von himele sleif.
den herren er begreif;
er rihte in ûf lise
und fuorte den herren grîse
mit grôzer zuht schône
an den stuol frône.
den gewalt er im von gote gap;
daz vingerlîn unt den stap
gab im der engel an die hant,
als er ez ûf dem alter vant
da ez siben jâr was gelegen.
sîn getorste niemen phlegen:
den ban si widersâzen
dâ si Valentînus inne het lâzen.“

Servatius ward mit Freuden als der von Gott berufene Bischof anerkannt und bald darauf mit grossem Gepränge feierlich geweiht.

Der Bischofsstab, welchen er in unserm Relief von dem Engel empfängt, gleicht nicht dem in Maestricht bewahrten; er zeigt gothische Formen, während die Elfenbeinkrümme des letzteren, welcher im Grabe des Heiligen gefunden sein soll und schon auf Darstellungen des Heiligen aus dem 13. Jahrhundert nachgebildet ist, an romanische Ornamentik erinnert.

Nicht lange aber dauerte das gute Verhältniss der Gemeinde zu ihrem neuen Hirten, so gottgefälligen Wandels dieser sich auch befleissigen mochte. Gewaltsam

In der südöstlichen Gangecke

aus der Stadt vertrieben, zieht er mit seinem Gefolge von Geistlichen nach der Stadt Maestricht. Dort findet er Zuflucht in der von dem heiligen Maternus gestifteten Kirche. In heilige Betrachtung versunken schaut er das von fremden heidnischen Völkern den Christen dieser Gegend drohende Unheil und den Untergang Tongern's voraus. Seine Prophezeiungen ersehüttern das Volk, auf dessen Flehen er nach Rom pilgert, um die Vermittelung des Apostelfürsten bei Gott zu erbitten, damit dieser das Unglück abwende.

Was ihm zu Rom geschah, sehen wir auf der zweiten Platte. Am Grabe des h. Petrus fleht er tagelang fastend in langem, inbrünstigem Gebet, dass die von den Heiden drohende Gefahr seinem Bisthum fern bleibe. Da wird ihm ein göttliches Gesicht: er sieht die Himmel offen, den göttlichen Thron umgeben von den Heerschaaren der Engel und Heiligen. Unter diesen erkennt er die Apostel Petrus und Paulus, welche vor der Majestät Gottes Fürbitte einlegen für die Erfüllung seines Gebetes. Da aber das Strafgericht den Sündern nicht erlassen werden kann und der Bischof darob bitterlich zu weinen anhebt, tritt Petrus zu ihm, ihn zu trösten. Er richtet ihn auf und spricht (v. 1229 ff.):

„Wes müest du mich, trûtkint,
umbe die die verteilet sint
unt der got niht enruochet?
wil du werden verfluochet?
gehabe dich vroelicher,
wan die guoten werdent ie rîcher unt rîcher."

Dann weisssagt er ihm, dass er bald aus diesem Elende zur ewigen Freude eingehen und zu Maestricht seine letzte Lagerstatt finden werde.

Darauf, nach der oberdeutschen Bearbeitung der Legende (v. 1260 ff.):

„Einen slüzzel gab er im ze gibe
der noch ze Mâstrieht ist.
âne menschlichen list
ist er ûz silber geslagen."

oder, wie es in einer niederdeutschen Bearbeitung heisst:

„Eynen sloetel gaf hi hem in die hant,
van sylver, die seltsem was,
dien behielt sinte Servaes
teynen lyteiken ende ghemerke
van hiemelschen ghewerke,
dat nye man salken en sach,
noch nyemant ghewerken en maeh
mit menschliken synnen."

Im Schatz der Servatiuskirche zu Maestricht bewahrter silberner Reliquienschlüssel.

Die Ueberreichung dieses Schlüssels stellt unsere Platte dar. (S. d. Abb.) In den Wolken erblicken wir die beiden Apostelfürsten; der Heilige kniet im Bischofsornat anbetend vor dem h. Petrus, welcher mit der linken Hand seinen Himmelsschlüssel hält, mit der rechten dem Servatius einen seltsam gestalteten Sehlüssel überreicht. In letzterem erkennt man das Abbild des ursprünglichen Servatius-Schlüssels, welcher noch heute in der dem Heiligen gewidmeten Stiftskirche zu Maestricht gezeigt wird. Dieser Maestrichter Schlüssel gehört zur Art der als „claves Beati Petri", Schlüssel des h. Petrus, bewahrten Reliquienschlüssel, welche von Päpsten wiederholt als besondere Auszeichnung Königen und Fürsten

In der südöstlichen Gangecke.

verehrt wurden. Gewöhnlich wurden kleine Bruchstücke der von Petrus im Gefängniss zu Jerusalem getragenen und zu Rom in der Kirche Sti. Petri in vinculis bewahrten oder der von ihm gegen Ende seines Lebens in Rom getragenen, in ebenjener Kirche befindlichen Ketten in die hohle Handhabe eines solchen Schlüssels eingeschlossen, so dass man sie zwischen den durchbrochenen Verzierungen erblicken konnte. Von Wundern, welche durch derartige Schlüssel bewirkt sein sollen, wird schon aus dem frühen Mittelalter berichtet. Dass der St. Servatiusschlüssel derselbe ist, welcher von dem Heiligen als kostbares Geschenk des Papstes von seiner römischen Pilgerfahrt im Jahre 376 heimgebracht, nach seinem Tode ihm ins Grab gelegt und bei Oeffnung desselben durch den letzten Bischof von Maestricht Hubert zu Anfang des 8. Jahrhunderts vorgefunden wurde, wird durch die der sinkenden Römerkunst angehörigen Zierformen desselben sehr wahrscheinlich gemacht.

Im Schatz der Servatiuskirche zu Maestricht bewahrter Pilgerstab mit elfenbeinerner Krücke.

Auch der Pilgerstab, welcher über die rechte Schulter des Heiligen gelehnt ist, stellt sich als ein treues Abbild des im Maestrichter Kirchenschatz bewahrten alten Rohrstabes mit T-förmiger Elfenbeinkrücke dar. Letztere gehört ihrem Ornament nach jedoch eher in das zehnte Jahrhundert als ins vierte; vielleicht wurde der ältere Wanderstab, den man im Grabe vorgefunden hatte, um jene Zeit mit der Krücke ausgestattet, die er noch heute trägt.

Neben dem Schlüssel und dem Stabe des h. Servatius stand seit den ältesten Zeiten in der ihm geweihten Stiftskirche zu Maestricht eine Trinkschale, deren er sich bedient haben sollte, in hohem Ansehen. Diese jetzt in viele Stücke zerbrochene und in einen silbervergoldeten Pokal des 16. Jahrhunderts eingeschlossene Schale hat die halbkugelige Form vieler spätrömischen Glasschalen und ist wie diese aussen durch Rippen verstärkt, innen glatt und aus dunkelrothbraunem Glase mit eingesprengten weissen und schwarzen Flecken geformt. Wie der Heilige in ihren Besitz gelangte, zeigt die dritte Platte. Ein Engel bringt sie vom Himmel herab dem Dürstenden, der mit seinem Pilgerstab den Fels geöffnet hat, aus welchem ihm ein Quell entgegen sprudelt:

„Eynen nap hem d'inghel brochte,
daer hy des borns mede drincken mochte,
die noch in syn monster es;
ende die van den febres

In der südöstlichen Gangecke.

sieek syn ende onghesont,
comen daer te mengher stont,
ende begheeren mit groten vlyt,
om der sieeheit te werden quyt,
ende dat sy moghen daer met drencken.

Wie der h. Servatius vom Hunnenkönig schlafend gefunden wurde. Breite der Platte 16 cm.

Auf der Rückkehr des Heiligen von Rom soll sich das Wunder zugetragen haben, welches die vierte Platte darstellt. Unweit der Stadt Rom wird der Heilige von einer Schar heidnischer Hunnen gefangen genommen und gefesselt. Da sehen die Wächter himmlischen Lichtglanz über seinem Haupt; sie eilen hin und melden es ihren Fürsten. Diese senden zu dem wunderbaren Gefangenen einen Boten, der aber durch einen neuen wundersamen Anblick überrascht wird: ein Adler schwebt schattenspendend über dem schlafenden Heiligen. Wir lassen wiederum dem oberdeutschen Dichter das Wort, dessen Beschreibung der Darstellung entspricht (V. 1328 ff.) nur dass auf dieser ausser dem Boten zwei hunnische Fürsten zu Pferde erscheinen (s. d. Abb.):

„Der bote in slâfende vant.
von im wâren die sîn solden warn.
ob im vant er einen arn:
des schoene was seltsaene.
er was im in waene
gesant von gote ze gemache.
mit einem vetache
treip er im den luft dar:
mit dem andern er im schate bar".

Man befreit den Heiligen, und er lehrt die Heiden den wahren Gott kennen.

In der südöstlichen Gangecke.

Ein anderes Wunder, das der Heilige mit Hülfe seines Pilgerstabes vollbracht haben soll: die Erlegung eines Drachen, ist auf der fünften Platte dargestellt. Dieses Wunder wird in dem mittelhochdeutschen Gedicht nicht berichtet, dagegen findet es sich kurz erwähnt in einem aus dem Jahre 1383 stammenden Schatzverzeichniss der Servatiuskirche. Die Darstellung unserer Platte genügt, um die Legende in ihren Grundzügen erkennen zu lassen. Die Reste menschlicher Leichname neben dem Ungeheuer und die zur Linken in flehender Haltung abgebildeten Kinder weisen darauf hin, dass die Bevölkerung dem Drachen Kinder als Tribut zum Frasse bringen musste. Servatius macht der Noth ein Ende, indem er den Stachel seines Pilgerstabes dem Drachen in den Schlund stösst.

Als er in Metz anlangt, kommen angesehene Einwohner von Tongern ihm entgegen und bitten ihn fussfällig, die Bischofswürde über seine alte Gemeinde wieder anzunehmen. Servatius zieht auch nach Tongern, aber nur, um dem Volk mitzutheilen, dass der göttliche Rathschluss, die Stadt zu verderben, unabänderlich sei. Er lässt die Gebeine der heiligen Bischöfe sammeln und zieht sodann wiederum nach Maestricht. Diese Uebersiedelung zeigt die Darstellung der sechsten Platte. In dem Reliquienschrein, welchen Servatius und ein zweiter Geistlicher auf den Schultern tragen, haben wir uns die Gebeine seiner heiliggesprochenen Amtsvorgänger zu denken; den aus Rom mitgebrachten Schlüssel trägt Servatius an einer um den Hals gelegten Kette. Rechts im Hintergrunde erblickt man einen der Thürme der dem Servatius geweihten Kirche in Maestricht, wie er noch heute steht.

Nicht lange darauf stirbt der Heilige in Maestricht unter wunderbaren Himmelserscheinungen. Engel schweben herab und nehmen die Seele auf, um sie in den Himmel zu führen. Andere Engel besorgen den Leichnam (V. 1672 ff.):

„Die engel brâhten in ein überdon
(der wart im von gote gesant)
dâ man den lichnamn in want.
wer in worhte, ninder ich daz las,
wan daz eine daz er was
von edelen sîden geweben."

Diesen Vorgang sehen wir auf der siebenten Platte. Zwei Engel decken den Leichnam mit dem Himmelsgewande zu, während im Hintergrunde drei Geistliche Gebete lesen. (s. d. Abb.)

Auch nach seinem Tode soll der h. Servatius heilend und wunderwirkend erschienen sein. Einst stiegen zur Nachtzeit zwei Kinder in den Weingarten des Heiligen, um von den reifen Trauben zu naschen. Da erscheint ihnen ein ehrwürdiger Greis, tadelt ihr Beginnen und erklärt, nur mit Rücksicht auf ihre Jugend wolle er von ernster Bestrafung absehen. V. 2440:

„Ich wilz iu doch niht gar vergeben:
iwer friunde müezt ir beiten hie."

Bis zum nächsten Morgen müssen die Kinder, festgebannt an den Reben, auf ihre Angehörigen warten. Aber auch diese vermögen erst nicht, die Kinder zu befreien. V. 2456:

„sant Servâcen rief dô an
vil manic wîp unde man:
dô wurden diu kint ledec verlân."

Auf der achten Platte sind rechts die beiden Kinder beim Traubenpflücken festgebannt. Der Künstler hat den Vorgang so dargestellt, dass die pflückenden Hände vom Arm abgerissen und an den Trauben hängen geblieben sind. Links nahen sich die Angehörigen der Kinder, anbetend und Trauben als Votivgaben darbringend, dem h. Servatius, welcher in Bischofstracht thronend dargestellt ist.

Wie Engel den Leichnam des h. Servatius mit einem himmlischen Gewande bedecken. Breite der Platte 14 cm.

Unsere Servatius-Platten haben bereits in dem von J. Helbig verfassten, von der Société de Saint-Augustin i. J. 1890 herausgegebenen Werke: „La sculpture et les arts plastiques au pays de Liége et sur les bords de la Meuse" eine eingehende, von Abbildungen sämmtlicher acht Reliefs begleitete Beschreibung erfahren. Helbig folgert aus der genauen Wiedergabe des Pilgerstabes und des Schlüssels, dass der Verfertiger der Platten ein in Maestricht thätiger Künstler gewesen sei. Er würdigt sie als Arbeiten von hohem Kunstwerthe und macht auf den Zusammenhang einiger ihrer Darstellungen mit den kolorirten Holzschnitten zum Leben des Heiligen aufmerksam, welche in dem einzigen bekannten Abdruck auf der Bibliothèque de Bourgogne zu Brüssel bewahrt werden. Diese 24 Holzschnitte stellen Vorgänge aus dem Leben des h. Servatius dar, darunter sieben von den acht Vorgängen unserer Platten, ausserdem in mehreren Blättern die Vorzeigung der Reliquien des Heiligen. Ch. Ruelens hat sie veröffentlicht und vermuthet als ihren Zeichner Johann van Eyck. Helbig bestreitet dieses, gibt aber die Gleichzeitigkeit der Holzschnitte mit diesem Meister zu. Er vermuthet auch, dass dem Verfertiger unserer Platten die Holzschnitte vorgelegen hätten, ohne dass er jedoch dieselben copiert habe. In der That hat der Vergleich mit den Holzschnitten ergeben, dass nur vier Platten in der Auffassung des Vorganges mit derjenigen des entsprechenden Holzschnittes übereinstimmen: 1. Platte (Berufung) mit dem Holzschnitt No. 3; 3. Platte (Eröffnung der Quelle) mit Holzschnitt 14; 4. Platte (der schattenspendende Adler) mit Holzschnitt 12; 7. Platte (Aufbahrung) mit Holzschnitt 19.

In der südöstlichen Gangecke.

Geräthe und Gefässe des christlichen Cultus.

Was uns von Werken mittelalterlicher Edelschmiedekunst überliefert ist, verdankt seine Erhaltung zum weitaus grössten Theile der christlichen Kirche, welche den Metallarbeitern die höchsten Aufgaben stellte und ihre geweihten Geräthe und Gefässe dem wechselnden Einfluss des Zeitgeschmackes weniger leichten Sinnes opferte, als die weltlichen Besitzer ihre kostbaren Metallarbeiten.

Die reiche Gestaltung und Gliederung des christlichen Cultus im Mittelalter hat für die mannigfachen Zwecke des Schmuckes der Altäre, der Reliquien-Verehrung, des Messdienstes und des bischöflichen Ornates eine Fülle typischer Formen und Verzierungsweisen geschaffen, von denen bis jetzt nur ein kleiner Theil in der Sammlung vertreten ist. Die folgende Beschreibung fasst diesen wenig zahlreichen, aber kostbaren Besitz des Museums nach den Cultus-Zwecken zusammen, für welche die einzelnen Gegenstände geschaffen sind oder gedient haben.

Crucifixe.

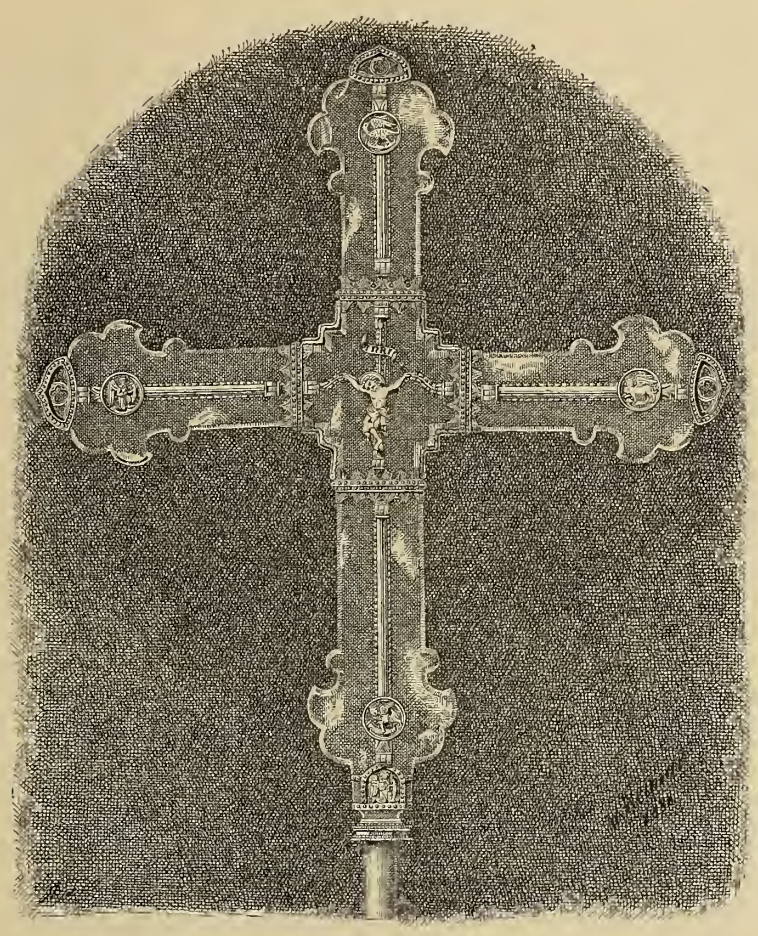
Seit den ältesten Zeiten gehörte ein Kreuz, welches dem Priester und dem Volke den Opfertod Christi stets vor Augen führte, zur liturgischen Ausrüstung der Altäre. Von den Altarkreuzen sind die Vortragekreuze zu unterscheiden, jedoch konnten auch diese, von ihrer Stange genommen und in ein auf dem Altar befindliches Postament gesteckt, als Altarkreuze dienen, oder umgekehrt diese bei Prozessionen auf Stangen umhergetragen werden.

Die Sammlung besitzt drei Kreuze; die beiden älteren aus dem 14. und 15. Jahrhundert sind Vortrage-Kreuze, das dritte aus dem Ende des 16. Jahrhunderts ist ein Altarkreuz.

Das Kristallkreuz vom Anfang des 14. Jahrhunderts ist aus dem Schatz des im Jahre 1530 niedergerissenen hamburgischen Klosters Herwardeshude in das Archiv des Klosters St. Johannis gelangt und von der Verwaltung desselben mit einigen anderen werthvollen Altsachen, den wenigen Ueberbleibseln des im Jahre 1787 verschleuderten Klosterschatzes, dem Museum überwiesen worden. Es besteht aus fünf geschliffenen Bergkristallen mit facettirten Rändern: dem Mittelstück und den vier Kreuzbalken, welche durch zierlich gearbeitete silberne vergoldete Bänder und Kappen mit einander zu einem festen Kreuze verbunden sind. Die Bänder sind mit Scharnieren versehen, zwölf auf jeder Fläche des Kreuzes und vier an den Seiten des Mittelstückes, so dass die Kristallstücke aus ihrer Fassung genommen werden können. Auf den lilienartig verbreiterten Kreuzesenden sind in den Bändern vier kleine durchbrochene Medaillons mit dem Engel, dem Adler, den geflügelten Stier, dem geflügelten Löwen der Evangelisten Matthäus, Johannes, Lucas und Marcus angebracht. Auf dem Mittelstück bilden die durchgeführten Bänder ein Kreuz mit gebogenem Querbalken, auf welchem ein kleiner Crucifixus angebracht ist. An den Kreuzesenden schützen silberne, mit den Bändern durch Scharniere verbundene Kappen mit durchbrochenem Maasswerk die Spitzen der Kristalle. Beide Seiten des Kreuzes sind gleich verziert. Der Fuss des Kreuzes steckt in einer vierseitigen beiderseits mit einem kleinen knieenden Engel verzierten Hülse, welche auf einem runden Knopfe ruht. In letzterem steckt eine eiserne Röhre mit innerem Schraubengewinde, welche zur Befestigung des Kreuzes auf einem Stabe diente. (Abb. S. 181).

Das zweite Vortragekreuz, eine Arbeit der Mitte des 15. Jahrhunderts, stammt aus dem südlichen Bayern oder aus Tyrol. Der hölzerne Kern ist auf der Vorder-

In der südöstlichen Gangecke.



Vortragekreuz aus Bergkristall in vergoldeter Silberfassung, 14. Jahrhundert. Aus dem Herwardeshuder Kloster. Gr. Breite 27½ cm.

seite mit 9, auf der Rückseite mit 6 vergoldeten gravirten Kupferplatten belegt. In der Mitte der kleeblattförmigen Kreuzesenden sind auf der Schauseite runde Medaillons mit den aus Silberblech gestanzten Sinnbildern der vier Evangelisten befestigt. In der Mitte auf einem zweiten Kreuz aus runden Stämmen der Gekreuzigte aus vergoldetem Rothguss. Die Platten sind mit spätgothischem Laubwerk gravirt. Die Rückseite ist nur mit Gravirungen verziert; in der Mitte auf quadratischer Platte in einem Gürtel stilisirter Wolken Christus zwischen den Marter-Werkzeugen; in den Vierpässen der Kreuzesarme vier Heilige; oben die h. Barbara mit einem Salbgefäss, rechts Maria als Schmerzensmutter, links der h. Benedictus mit Bischofsstab und Buchbeutel, unten die h. Katharina mit Schwert und Rad; dazwischen Laubwerk. Die schmalen Flächen der Kreuzesarme sind mit gestanztem Silberblech in zwei Rankenmustern beschlagen.

Das Altarkreuz, eine italienische, wahrscheinlich Florentiner Arbeit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, besteht aus einem schön gegossenen und ciselirten bronzenen Christus mit der Dornenkrone. Der Heiland ist mit vier eisernen Nägeln auf einem schwarzen Holzkreuze befestigt, welches oben ein glattes Schild mit gravirtem J. N. R. I. trägt und unten in einem schweren Sockel von gelbem Marmor (giallo antico) steckt.

In der südöstlichen Gangecke.

Reliquienbehälter.

Zur Aufnahme der Reliquien, soweit diese nicht zur Weihe der Altäre in diesen selbst beigesetzt wurden, bediente man sich mannichfaltig gestalteter, pracht- und kunstvoller Behälter, welche in den kirchlichen Schatzkammern aufbewahrt und bei feierlichen Anlässen auf den Altären ausgestellt wurden.

Als Reliquienbehälter finden sich grosse Schreine, Kisten oder Särge zur Aufnahme ganzer Heiligenkörper; häufig erinnern sie durch ihre länglich-viereckige Gestalt mit dachartigem Obertheil an antike Sarkophage, durch ihre architektonische Ausbildung an Häuser oder Kirchen. Der Kasten selbst besteht aus Holz, welches mit Metallblech, mit getriebenen Reliefs oder mit emaillirten Platten benagelt ist. Eine zweite Art sind die auf ähnliche Weise hergestellten kleinen, oft sargförmigen Kästchen zur Aufnahme von Partikeln der Reliquien; eine dritte die runden Kapseln, welche sich bisweilen zum Kuppelthurme ausgestalten; eine vierte die Nachbildungen von Körpertheilen, von Köpfen, Armen, Fingern, Füssen als Hülle entsprechender Reliquien; eine fünfte die aus Metall oder Holz zur Aufnahme von Reliquien hohl gearbeiteten Statuetten der Heiligen. Schliesslich konnte jedes, irgend einen Hohlraum bietende kirchliche Geräth, ein Crucifix, ein Lesepult, ein Buchdeckel, ein Kusstäfelchen, selbst aus besonderen Gründen ein ursprünglich profanen Zwecken dienender Gegenstand als Reliquienbehälter in Anspruch genommen werden. Erst eine Erfindung späterer Zeit ist diejenige Art der Reliquiare, welche als Ostensorien oder Monstranzen dazu dienen, eine Reliquie in einem cylindrischen Gefässe aus Kristall oder Glas den Gläubigen zu zeigen. Im 14. Jahrhundert kommen Reliquienmonstranzen in Aufnahme, bei welchen ein dem gothischen Kelchfusse gleichender Ständer einen senkrechten Kristallcylinder trägt, welcher inmitten eines gothischen Tabernakels mit thurmartigen Aufbau befestigt ist.

Die Sammlung enthält fünf vollständige Reliquienbehälter, einen kleinen sarkophagähnlichen aus dem 13. Jahrhundert, zwei gothische Reliquienmonstranzen aus dem 15., einen Reliquienbehälter in Buchform aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, dessen bei den kirchlichen Praehtbänden gedacht ist, und einen aus Holz geschnitzten grossen Reliquienschrein aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, welcher letztere, ein Werk des venetianischen Bildhauers Andrea Brustolone, in der Möbelabtheilung ausgestellt ist.

Der älteste dieser Reliquienbehälter ist französischen Ursprungs. Unter den zu Limoges in Frankreich im 13.—14. Jahrhundert fabrikmässig hergestellten Emailarbeiten treten derartige Reliquiare in Form eines sarkophagartigen kleinen Hauses, die „coffretos de opere lemovicensi“ der Inventare in den Vordergrund. In der Regel tragen vier kurze Füsse einen länglich rechteckigen, von einem Pultdach überdachten Kasten, welcher die in seidene Tücher gewickelten heiligen Gebeine aufzunehmen bestimmt ist; eine Schmal- oder die rückwärtige Breitseite ist zum Oeffnen eingerichtet, der First des Daches mit einem durchbrochenen, beiderseits etwas vorspringenden, in der Mitte und an den Enden von Knäufen überragten Kamm verziert. Der Kern dieser „coffretos“ besteht aus Eichenholz, auf welches aussen sechs emaillirte, vergoldete Kupferplatten, (zwei für die Langseiten des Kastens, zwei für diejenigen des Daches, zwei für die Giebelseiten) mit rundknöpfigen Nägeln befestigt sind. Unser Kasten ist ein typisches Beispiel dieser Art von Limousiner Arbeit aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts. Er war zur Aufnahme von Reliquien

des heiligen Thomas von Canterbury bestimmt und befand sich früher in den Sammlungen Bernal und Johannes Paul. Die Darstellungen beziehen sich auf die Ermordung des Thomas à Becket, Erzbischofs von Canterbury, im Jahre 1170. Von den vier normannischen Rittern, welche den Mord vollführten, hat der beschränkte Raum nur die Abbildung zweier gestattet. Der Bischof, in voller priesterlicher Kleidung, in der Rechten ein Kreuz, empfängt den tödlichen Streich am Altare, über dem sich die Hand Gottes segnend aus den Wolken streckt. Die schräge Dachfläche zeigt die Bestattung des Bischofs in der Krypta der Kathedrale von Canterbury: zwei Mönche lassen den mit Leinentüchern ganz umwickelten, über dem Antlitz mit einem Kreuz bezeichneten Leichnam mit Hülfe eines grossen Tuches in das Grab hinab; eine dritte Person mit dem Hirtenstab, wohl der Abt des Klosters, erhebt segnend die Rechte über den Todten. Am First des Daches vorn in der Mitte ein Knopf mit einem gleicharmigen, schwarz emaillirten Kreuz. Auf den Giebelplatten Heilige in Bogenstellungen. Die Rückseite nur mit vierblättrigen Blumen in einem Netzmuster verziert. In der südöstlichen Gangecke.

Ebenfalls eine Limousiner Arbeit ist die einer Kreuzesmitte als Schmuck bestimmt gewesene Platte mit der Figur eines segnenden bartlosen Christus. Diese Platte vertritt die frühere Art der im Jahre 1145 durch lothringische Künstler zunächst nach St. Denis, dann nach Limoges verpflanzten Technik des Grubenschmelzes. Die ganze Figur ist in Email ausgeführt, welches in die (durch Zerstörung des Glasflusses hier zum grossen Theil freigelegten) mit dem Meissel flach vertieften, durch die stehen gelassenen Umrisse der Zeichnung abgegrenzten Gruben eingeschmolzen wurde. Später liess man, wie an dem Reliquienbehälter des h. Thomas à Becket zu sehen, die Figuren in Metall stehen und schmolz nur den vertieften Grund mit Email aus. (Eine dritte Limousiner Arbeit ist der weiter unten beschriebene Bischofsstab).

Drei emaillirte Zierplatten sind niederrheinische Arbeiten:

Eine rechteckige Platte mit Christus als König, einem Heiligen die Siegesfahne überreichend, und der Ueberschrift E—P ✕ FIT d. h. Episcopus fit, „er wird Bischof“ und der Unterschrift PueROS docet, „er lehret die Knaben“. Die Figuren sind auf der Kupferplatte ausgespart und vergoldet, die kräftig gravirte Zeichnung mit braunschwarzem Email ausgeschmolzen, der Grund dunkelblaues Email; auf dem Erdboden, im Heiligenschein grünes, weisses, hellblaues, gelbes, in regenbogenartigen Abstufungen in einander übergehendes Email, am Thronsitz rothes.

Eine runde Platte mit romanischem Ornament in vergoldetem Kupfergrund: vier durch grüne Bande zusammengehaltene rothweisse Reifen, welche blauweisse vierblättrige Blumen umschliessen; in den Zwischenfeldern grüngelbe, türkisblaue, rothe Blätter. Auch hier das Email in Abtönungen von einer Farbe in die andere.

Eine runde Platte mit Ausschnitt, ursprünglich Heiligenschein hinter dem Kopf eines Heiligen, mit blauweissem romanischen Ornament auf vergoldetem Kupfergrund. Die kleinen vierblättrigen weissen Blumen auf dem blauen Rande sind als Zellenschmelz, durch Auflöthen feiner Kupferbändchen auf das Grundmetall hergestellt. Diese früher in Byzanz blühende Technik wurde am Rhein bald durch den Grubenschmelz verdrängt.

Reliquien-Monstranzen:

Kleine silberne Reliquien-Monstranz mit kapellenartigem, einen hohlen Kristallcylinder einschliessenden Aufbau über einem Ständer in Gestalt eines Kelchfusses. Norddeutsche (? Niederrheinische) Arbeit des 15. Jahrhunderts.

Grosse Monstranz aus vergoldetem Kupfer, ursprünglich Reliquienmonstranz, im 18. Jahrhundert zu einer Hostienmonstranz ungeändert, indem an Stelle des hohlen Kristallcylinders eine flache verglaste Büchse mit Strahlenkranz eingefügt ist. Der Aufbau in den reichsten Formen der Späthgothik; auch der Knauf des Ständers kapellenartig. Süddeutsche (? Tyroler) Arbeit von ca. 1500.

In der südöstlichen Gangecke.

Kirchliche Prachteinbände.

Die Verehrung des heiligen Inhaltes der zum gottesdienstlichen Gebrauch bestimmten Bücher führte schon früh zur Ausstattung ihrer Deckel mit getriebenen Gold- und Silberplatten, mit Schmelz- und Niello-Arbeiten, mit Elfenbeinschnitzereien, mit Edelsteinen und Gemmen. Dergleichen prachtvoll verzierte Einbände, welche nicht selten noch Reliquien in sich schlossen, gehörten schon frühzeitig zum ständigen Schmuck der Altäre. Die Sammlung enthält zwei kostbare Prachtbände dieser Art, welche bis zur Einführung der Reformation in hamburgischen Kirchen dienten, dann von den lutherischen Kirchenvorständen pietätvoll gehütet und nunmehr dem Museum zur Bewahrung überwiesen sind.

Der älteste dieser Prachtbände ist das Leetionarium der Kirche St. Petri. Das die Perikopen der Fest- und Aposteltage enthaltende, auf 16 Pergamentblättern geschriebene Buch befindet sich in einem Einband von starkem Eichenholz, dessen Unterseite mit rothem Leder überzogen und dessen Oberseite in einer vergoldeten Vertiefung die aus Silber getriebene Darstellung eines thronenden Christus enthält. Der Sessel des Heilands hat zwei mit gothischen Streben und Fialen reich durchgebildete Seitenlehnen, in welchen jederseits ein zierlich gegossener Engel mit einem Schriftbande steht. Die Rückenlehne ist nur durch eine profilirte Leiste angedeutet; vom Sitze hängt ein mit gravirten Ranken verzierter Teppich herab. Christus mit dem bekreuzten Heiligenscheine sitzt in hoheitvoller Haltung, in einem Gewande von einfach grossem Faltenwurf, mit segnend erhobener rechten Hand und hält mit der Linken auf dem Schoosse ein mit zwei Spangen verschlossenes Buch. Das Antlitz und die Hände zeigen die Silberfarbe, alles Uebrige, auch Haar und Bart, ist vergoldet. Eingefasst ist diese Darstellung von einem breiten Rahmen aus vergoldetem Silber, dessen getriebene Ornamente noch an romanische Zierformen erinnern und mit Amethysten und blauen Glasflüssen in Krallenfassung auf kurzen Stielen belebt sind. In den vier Ecken sind gravirte und emaillirte Silberplatten mit den Symbolen der vier Evangelisten in vertieften Vierpässen befestigt. Sehr schön gearbeitete silberne Schliessen halten das Buch zusammen. An und für sich schon als ein hervorragendes Werk der Goldschmiedekunst der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts von hohem Werthe, wird die Bedeutung dieses Lectionariums für Hamburg noch dadurch erhöht, dass die zu Füssen des Heilands eingravirte Inschrift „dns hinric pothekowe me fieri fecit" d. h. „Herr Hinrich Pothekowe hat mich machen lassen", die Annahme, es liege hier eine hamburgische Arbeit vor, sehr wahrscheinlich macht. Ein Hinrich Pothekowe starb zwischen den Jahren 1381 und 1386 als Vicar der Kirche St. Petri und wird in Urkunden jener Zeit öfter erwähnt: vermuthlich war er derselbe Träger dieses Namens, welcher das Buch mit den bei den Kirchenfesten von St. Petri gelesenen Evangelien und Lectionen so kunstvoll und kostbar ausstatten liess und seiner Kirche stiftete. (Abb. auf S. 185 und im I. Band der Zeitschrift des Vereins für hamburgische Geschichte 1841.)

Das Reliquienbuch mit dem heiligen Johannes dem Evangelisten, eine deutsche, vielleicht hamburgische Arbeit aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, stammt aus dem Schatz des Klosters Herwardeshude. Der hölzerne Buchkasten, in welchem ein im 11. oder 12. Jahrhundert geschriebenes Evangelienbuch befestigt ist, hat einen Ueberzug von rothem Leder, welches auf der Hinterseite mit gepressten, schräggekreuzten Linien und Rosetten, in der Mitte mit einem Siegeslamm verziert ist. Die Vorderseite des Deckels ist mit einer Silberplatte in einem hochaufliegenden, kräftig profilirten Rahmen belegt. In der Hohlkehle dieses Rahmens sind fünfblättrige,

Einband des Lectionariums der Kirche St. Petri in Hamburg. Die Evangelisten-Symbole in den vier Ecken heben sich in gravirtem, vergoldetem Silber von dem durchscheinend grün oder blau emaillirten Grunde ab; einzelne Theile, z. B. das Gewand des Engels, der rechte Flügel des Stiers, zeigen eine noch unbeholfene Anwendung des durchsichtigen Emails auf flachem Relief; die Gravirungen sind mit rothem oder schwarzem Email ausgeschmolzen. Höhe 34 cm.

In der südöstlichen Gangecke.

silberne, blau emaillirte Blumen befestigt. Auf der mit gepunzten Zickzackstreifen gemusterten, in den vier Ecken mit vergoldeten Ranken und blumenförmigen Knöpfen besetzten Platte ist ein fast vollrund aus Silber getriebener Johannes von schöner Arbeit aufgenietet, welcher nach Angabe einer Inschrift auf der Rückseite des Deckels 36 „heilige, glorreiche und wahrhafte", daselbst einzeln aufgezählte Reliquien enthält. Das ausdrucksvolle Gesicht, die Hände und Füsse des Apostels sind in den natürlichen Farben bemalt, die Haare, der Heiligenschein und der Saum des Gewandes vergoldet. In der Linken trägt er einen vergoldeten Kelch, aus welchem eine Schlange sich hervorringelt, auf die er mit der Rechten hindeutet. Zwei silberne, mit fein gearbeiteten Eichzweigen belegte (auf Seite 114 abgebildete) Haften bilden den Verschluss. (M. s. C. F. Gaedechens „Von den Arbeiten der Kunstgewerke des Mittelalters zu Hamburg," 1865, S. 10.)

Abendmahlskelche.

Unter den heiligen Gefässen, welche bei der Liturgie gebraucht werden, nehmen die zur Konsecration und Spendung des Weines im Abendmahl dienenden Kelche den ersten Platz ein. Schon seit dem 9. Jahrhundert wurden sie vorschriftsmässig aus edlem Metall angefertigt und früh schon künstlerisch geschmückt. Die ältesten Kelche, deren die Sammlung keinen besitzt, erinnern bis in's 11. Jahrhundert noch an die Form gewisser römischer Trinkgefässe mit niedrigem, breitem, umgekehrt trichterförmigem Fuss, dickem kugelförmigem Knauf und halbeiförmiger Trinkschale. Im 12. und 13. Jahrhundert nimmt die Trinkschale mehr die Gestalt einer Halbkugel an; der runde Fuss flacht sich unten weiter aus und zieht sich oben unter dem gedrückt-kugelförmigen Knauf zu einem kurzen, walzenförmigen Schafte zusammen, der sich auch über dem Knauf noch als Träger der Schale fortsetzt. Herrscht bei diesen Kelchen des romanischen Stiles in den Einzelheiten die Kreislinie vor, so treten unter der Herrschaft des gothischen Baustiles im 14. bis 16. Jahrhundert das Vieleck und der Spitzbogen allmählich an deren Stelle. Die Gestalt der Kelche wird schlanker; der Fuss erhält einen sechseckigen, oft in Form der sechsblättrigen Rose geschweiften Grundriss und steigt als sechskantiger Ständer empor, der sich noch oberhalb des Knaufes fortsetzt; der Knauf erscheint als plattgedrückte, eingekerbte Kugel von sternförmigem Querschnitt, oder wird mit runden oder übereck gestellten viereckigen Zapfen besetzt; die Trinkschale wird verkehrt kegelförmig oder parabolisch, zuletzt geschweift. Bei den romanischen Kelchen ist häufig nicht nur der Fuss und der Knauf, sondern auch die Trinkschale durch Gravirung, Niello oder Email geschmückt, bei den gothischen Messkelchen zieht sich das Ornament aus liturgischen Gründen auf den Fuss. Knauf und Ständer zurück und nimmt hier meistens die Form des architectonischen Maasswerkes an. Die sechs Zapfen am Knauf werden häufig mit den Buchstaben des Namens Jesu **ihcſuŝ**, seltener **+ maria** ausgezeichnet. Der Rand des Fusses wird regelmässig nach kirchlicher Vorschrift mit einem die Weihe durch den Bischof bekundenden eingravirten Kreuze oder an dessen Stelle mit einem kleinen Crucifixus bezeichnet. Im 16. und mehr noch in den folgenden Jahrhunderten verwilderte allmählich die aus dem Mittelalter überlieferte Form des Kelches, wozu in den katholischen Ländern übertriebene Prunksucht der Kirche, in den protestantischen die Lossagung von festen liturgischen Formen das ihrige beitrugen.

Was für den Wein die Kelche, sind für das Brod beim Abendmahle die Patenen, runde Teller mit flachem Rande, auf welche die seit dem 12. Jahrhundert allgemein eingeführten Oblaten in Münzform gelegt werden. Zu jedem Kelche gehört eine mit ihm zugleich geweihte Patena aus gleichem Stoffe, welche als Deckel auf seine Schale passt. In romanischer Zeit sind die Patenen häufig mit Gravirungen oder Email geschmückt, in gothischer Zeit glatt und schmucklos, nur mit dem Weihekreuz am Rande.

In der südöstlichen Gangecke.

Italienischer Abendmahlskelch der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. 1/2 nat. Gr.

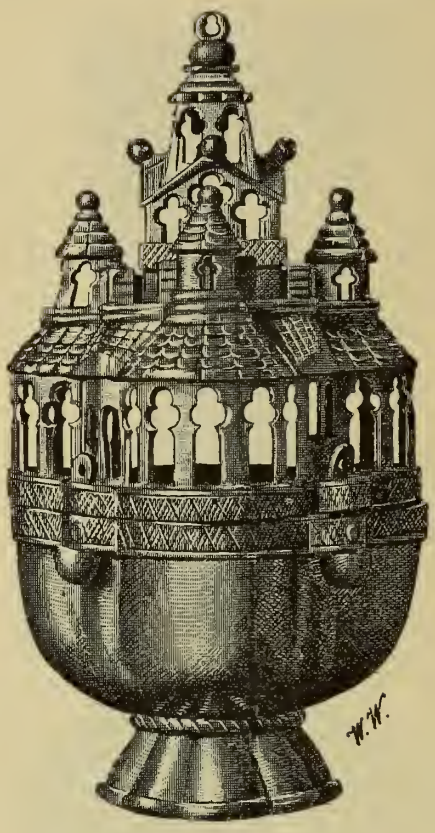
Der einzige mittelalterliche Kelch der Sammlung ist eine aus dem Mecklenburgischen stammende, spätgothische Arbeit aus vergoldetem Silber vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Der äussere Rand des sechseekigen Fusses ist mit feinem Maasswerk durchbrochen, der sechskantige Ständer über und unter dem Knauf mit gravirten Fenstern geziert; der flache Knauf mit sechs viereckigen Zapfen besetzt, welche die Buchstaben **ihesus** tragen; die Schale glatt paraboliseh. Auf dem Fuss ein plastischer Crucifixus als Weihezeichen. Daselbst eingravirt × **Anno × 1645 × hat × Asmus × Lemeke × disen × Keleck × vor . gylden lasen ×** Kelche ähnlicher Gestalt und Verzierung sind in Hamburg noch in der St. Katharinenkirche in Gebrauch.

Zwei italienische Kelche bestehen aus getriebenem vergoldetem Kupfer mit silbervergoldeter Schale. Der ältere aus dem 15. Jahrhundert zeigt noch die Grundriss- und Ständerform der gothischen Periode, in dem Ornament des Fusses Renaissanceformen. Am Ständer über dem Knauf die Inschrift: DVMINICV × DE × BRECIE × M × E × E × E. Der andere mit rundem Fuss hat Renaissance-Profile, balusterförmigen Knauf und vollausgebildetes Pflanzenornament mit Palmetten im Stil der Renaissance der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Geschenk des Herrn Dr. Gustav Petersen). (M. s. d. Abb.)

Ein dritter, ebenfalls italienischer Kelch theils aus getriebenem, vergoldetem Messing, theils aus ebensolchem Kupfer, mit silberner Schale; im durchbrochenen Fussrand, am vasenförmigen Knauf und an dem zur Aufnahme der Schale bestimmten halbkugelförmigen Napf zwischen flachem Rollwerk Engelsköpfe, Garben und Reben in Hindeutung auf das Brod und den Wein beim Abendmahl; Anfang des 17. Jahrhunderts.

Ein aus Buchsholz geschnitztes Kelchmodell vom Ende des 18. Jahrhunderts, bestimmt für die Ausführung in Silberguss, zeigt auf dem runden Fuss Engel mit den Marterwerkzeugen, am vasenförmigen Knauf Festons, am unteren Theil der kelchförmig geschweiften Schale Engel in betender Haltung.

In der südöstlichen Gangecke.



Bronzenes Räuchergefäss, mit Resten von Vergoldung, zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts. 1/2 nat. Gr.

Rauchfässer.

Der Apparat zu den liturgischen Räucherungen besteht aus dem Weihrauchgefäss nebst Löffelchen zum Herausnehmen des Räucherwerkes, und dem Rauchgefäss zum Verbrennen des letzteren.

Die Weihrauchgefässe der älteren Zeit hatten bisweilen die Form ungeheuerlicher Thiere, häufiger diejenige eines mit zwei Klappdeckeln verschliessbaren Schiffchens.

Die Rauchfässer — turibula — bestanden in ihrer einfachsten Form aus zwei aufeinander passenden halbkugeligen Schalen, deren obere durchlöchert und mit der unteren durch Ketten zum Schwingen des Gefässes verbunden war. Später erhielt die untere Halbkugel einen zum Hinstellen geeigneten, runden Fuss und wurde die obere Hälfte in den architektonischen Formen eines Centralbaues gestaltet, durch dessen Fensteröffnungen der Rauch entweichen konnte. An drei oder vier Punkten des Beckenrandes sind Ketten befestigt, welche durch ebensoviele Oeffnungen des Deckelrandes gehen und sich in einer rosettenförmigen Handhabe vereinigen, durch welche eine kürzere Kette zum Knauf des Deckels läuft. Der Aufbau des Deckels ist häufig als das himmlische Jerusalem gedacht und folgt den jeweilig in der Baukunst herrschenden Formen. Unter dem Einfluss des romanischen Stiles tritt häufig reiches Blattgeranke mit verschlungenen Bestien hinzu, auch beziehungsreicher Figurenschmuck. Die frühgothischen Rauchfässer folgen noch den Grundformen der romanischen Zeit. Später giebt man dem Fuss die Form eines Vielecks mit ein- oder ausgerundeten Seiten und bildet den Deckel zu einem durchbrochenen Spitzthurm aus, an welchem die Strebepfeiler, Strebebögen und Fialen und das ganze architektonische Rüstwerk des spätgothischen Steinbaues, in den Fensteröffnungen mannigfache Maasswerkdurchbrechungen erscheinen. Die Mehrzahl der mittelalterlichen Rauchgefässe besteht aus Bronze, seltener und dann in reichster Durchführung aus Silber. In den folgenden Jahrhunderten wird die architektonische Durchbildung des Geräthes mehr und mehr verlassen und dieses gemäss dem jeweiligen ornamentalen Geschmack verziert.

Rauchfass vom Ende des 13. Jahrhunderts, Uebergang vom romanischen zum gothischen Stil; Niederrhein (S. Abb.) Rauchfass des spätgothischen Stiles mit Sechspassfuss und schlanker durchbrochener Thurmspitze; Niederrhein.

Salböl-Gefässe.

Die Gefässe für die heiligen Oele sind und waren verschliessbare, aus den mannigfachsten Stoffen angefertigte, einfache oder geschmückte Büchsen. Bisweilen sind die Behälter für die drei heiligen Oele, das Heilöl (oleum catechumenorum), das Krankenöl (oleum infirmorum) und das Salböl (chrisma) miteinander zu einem Geräthe verbunden.

Salböl-Büchschen aus vergoldetem Silber mit Wappen, Vögeln und Blätterranken in schwarzem, rothem und durchscheinendem grünem Grubenschmelz. Französisch, 15. Jahrhundert. (Slg. Paul). Dreitheiliger Behälter aus Messing für die drei h. Oele; Deutsch, ca. 1500.

Giessgefässe.

Die Giessgefässe, deren sich der Priester nach uralter Sitte zum Waschen der Hände vor, während und nach der Messe bediente, bestanden in der Regel aus Bronze- oder Messingguss und hatten bis in das 13. Jahrhundert und darüber hinaus die Gestalt eines der Natur nachgebildeten oder fabelhaften Thieres. Am häufigsten kommt der Löwe vor, seltener das Pferd, der Hund, der Hahn, die Henne, die Taube; bisweilen auch Reiter oder andere seltsame Figuren, Drachen und Basilisken. Manche dieser in Kirchenschätzen überlieferten Giessgefässe dienten wohl ursprünglich weltlichen Zwecken.

In der südöstlichen Gangecke.

Emaillirter Bischofsstab, Limousiner Arbeit des 13. Jahrhunderts. (Aus der Sammlung Paul). 1/2 nat. Gr.

Aquamanile aus gelber Bronze, in Gestalt eines Löwen, als Griff ein Drache, 13. Jahrhundert (Slg. Paul).

Bischofsstäbe.

Zur Pontifikaltracht des Bischofs gehörten im Mittelalter ausser den Messgewändern, den bischöflichen Strümpfen und Schuhen auch die besonderen Abzeichen der bischöflichen Würde, die Mitra, die Handschuhe, der Ring und der Krummstab.

In der südöstlichen Gangecke.

Der Krummstab ist eines der ältesten Abzeichen des bischöflichen Amtes, wurde aber auch von Aebten und Aebtissinnen geführt. Oft wurde er verstorbenen Bischöfen wie Kelch und Ring mit ins Grab gelegt. Dem Sinne des Hirtenstabes gemäss wurde er oben mit einer Krümme — um die verirrten Schafe heranzuziehen — unten mit einem Stachel — um die Bösen zu strafen — versehen. Die ältesten erhaltenen Bischofsstäbe haben statt der Krümme eine T förmige Krücke von Elfenbein gleich der des Pilgerstabes des h. Servatius im Maestrichter Kirchenschatz (s. Abb. S. 176). Jedoch kommt schon früh eine gemshornartig gebogene Krümme vor. In der Zeit des romanischen Stiles nimmt die durch einen starken flachkugeligen Knauf vom Stamme getrennte Krümme die Form einer Spirale an, welche häufig in einen Schlangenkopf ausläuft und innerhalb welcher meistens ein Kreuz oder ein anderes, den Sieg über die Sünde bedeutendes Sinnbild angebracht wird. Unter dem Einfluss des gothischen Stiles vollzieht sich mit dem Krummstabe eine ähnliche Wandlung wie mit dem Kelche. Er wird schliesslich zu einem kleinen Bauwerke gestaltet, welches mit seinem durchgeführten Streben- und Fialen-System einem Sakramentshäuschen mit umgebogener Spitze gleicht. Die sinnbildlichen, auf die Ueberwindung der Sünde deutenden Darstellungen in der Krümme verschwinden; an ihre Stelle treten, wo nicht architektonische Formen allein herrschen, Heiligenfiguren, überwiegend aus dem Marienkultus, und an Stelle des Elfenbeins oder emaillirten Kupfers der früheren Zeit tritt das gegossene und getriebene Metall, oft vergoldetes Silber.

Der romanische Bischofsstab ist eine Limousiner Grubenschmelz-Arbeit; Knauf und Krümme mit fein gravirtem, vergoldetem Rankenwerk auf blau emaillirtem Grunde verziert, die Blumen an der Stabhülse unter dem Knauf mit rothem, gelbem, grünem, blauem Email ausgeschmolzen, dessen Farben, mit Ausnahme des Roth, in einander verfliessen. Das Blatt am Ende der Krümme endigt in einen Schlangenkopf. Am Knauf blaue Glasperlen in gepunzten Blumenkelchen aufgesetzt. (S. d. Abb. auf S. 189).

Der gothische Krummstab von vergoldetem getriebenem Kupfer, mit Einzelheiten aus vergoldetem Gelbguss stammt aus dem hamburgischen Kloster Herwardeshude. Seine Krümme gleicht einem zweistöckigen, sechseckigen Sakramentshäuschen, welches auf einer trichterförmigen, von hohlliegenden Blättern umwachsenen Erweiterung der Hülse steht. Diese trägt in der Mitte einen flachen Knauf mit sechs Zapfen, in deren Rautenfeldern die Buchstaben des Wortes „Jhesus“ stehen. Die Edelsteine sind ausgebrochen, auch der Knopf des Hornes nicht mehr erhalten.

Paratura chirotecae, Zierplatte eines bischöflichen Handschuhs; rheinischer Grubenschmelz. 13. Jahrhundert. Der Durchschnitt zeigt die Löcher zum Aufnähen der Platte auf das Gewebe. Nat. Gr.

Die bischöflichen Handschuhe, chirotecae, kommen seit dem 11. Jahrhundert im liturgischen Gebrauche vor. Sie bestehen aus Seide und werden auf der äusseren Handfläche mit einem gestickten oder emaillirten Zierstück geschmückt.

Südlicher Gang.

Silberne Gefässe und Geräthe weltlichen Gebrauchs des 16. bis 18. Jahrhunderts.

Während für die Edelmetall-Arbeiten des Mittelalters, wenigstens so weit unsere Kunde von denselben reicht, die Ansprüche der christlichen Kirche im Vordergrunde stehen, gewinnen in den deutschen Ländern mit dem 16. Jahrhundert die dem weltlichen Bedarf dienenden Gefässe und Geräthe an Bedeutung. Die allgemeine Sitte, in den Rathhäusern der Städte einen Silberschatz zu hegen, zum Gebrauch bei den gewöhnlichen Mahlzeiten wie zum Schaugepränge bei festlichen Anlässen, gab der Edelschmiedekunst einen neuen Boden. Silberne Becher und Pokale als Ehrengaben durchreisender Fürsten, als Widmungen von Bürgern zur Erinnerung an die von ihnen bekleideten Ehrenämter, als Stiftungen aus dem Nachlass angesehener Bürger vermehren den Besitz der Städte. In ähnlicher Weise häufen auch die Zünfte, die Schützengesellschaften und andere bürgerliche Körperschaften Schätze von Silbergeräthen.

Ein Hauptstück des Silbergeschirres wird der Pokal, da der Festtrunk bei feierlichen Ereignissen unerlässlich ist, selbst Geschäfte, amtliche Abmachungen und öffentliche Bezeugungen durch einen Trunk besiegelt zu werden pflegen. Die Sitte des Umtrunkes und die Unsitte des Vieltrinkens erklären die Grösse der hierbei verwendeten Pokale. Treffend hat Julius Lessing daran erinnert, wie Form und Grösse der Trinkgefässe einen Maasstab für die Kultur eines Landes geben. Die flache Schale der Griechen kann nur im vollen Ebenmaass der Gesittung zum Munde geführt werden, im Gegensatz zu dem grossen Humpen der deutschen Renaissance und den noch plumperen Pokalen des trunksüchtigen 17. Jahrhunderts. Bisweilen geht der deutsche Pokal der Renaissance über das Maass der Verwendbarkeit hinaus und wird lediglich zu einem Prunkgeräth. Was allgemeine Sitte im öffentlichen Leben war, musste auch das private Leben beeinflussen, daher wir auch in den bürgerlichen Familien des 16. Jahrhunderts reichen Besitz an silbernen Trinkgefässen finden. Silberne Becher pflegten damals bei Vermählungen dargebracht, Freunden und Beamten als Dank für Dienstleistungen überreicht zu werden. Im Laufe der Zeit schwand dieser Brauch. Der Ehren-Pokal, welchen wir noch in unserer Zeit bei Jubiläen überreichen, ist ein Ueberrest desselben von meist nur symbolischer Bedeutung. Nur in dem silbernen Pathenbecher der Täuflinge hat sich die alte Sitte noch wirklich lebendig erhalten.

Silberner Kluftbecher aus Dithmarschen, getrieben und graviert, mit den Wappen des Frens Carstens und seiner Frau. ca. 1600. Höhe 16 cm.

Südlicher Gang.

Durch die Bestimmung der silbernen Gefässe, bei den mannigfachsten Gelegenheiten zu dienen, erklärt sich die ausserordentliche Vielgestaltigkeit derselben. Den Pokalen geben Städte und fürstliche Familien bisweilen die Gestalt ihrer Wappenthiere, Innungen die Form ihres Handwerksgeräthes. Allerlei heitere, oft auch recht derbe Bräuche beim Zutrinken und Rundtrinken führen zu besonderen Formen: dem fusslosen Sturzbecher, dem Jungfrauenbecher in Gestalt einer Frau mit weitem Rocke, welche in den erhobenen Händen einen zweiten, kleineren beweglichen Becher hält, zu den auf Rädern beweglichen Pokalen in Schiffsgestalt, zu dem Mühlenbecher, den man leeren muss, ehe ein vor dem Ansetzen zum Trunke durch Blasen bewegtes Rad stille steht, zu Vexirbechern mit allerlei seltsamen Ueberraschungen für den arglosen Trinker.

Neben den Bechern kommen im 16. Jahrhundert flache Schalen auf schlankem Fuss vor, die aber in Deutschland schwerlich zum Trinken dienten, wie in Italien die gleichgestalteten venetianischen Glasschalen, sondern wohl nur als Konfectschalen oder als Schaustücke. Die Schalenböden derartiger Gefässe pflegten mit figürlichen Reliefs geschmückt zu sein und haben sich vielfach ohne die Gefässe erhalten, sowohl in Silber, als besonders häufig in Bleiabgüssen, welche als Modelle für die Werkstätte dienten.

Eine eigenartige Gruppe bilden die Trinkgefässe aus Naturkörpern. Nautilusschalen, Strausseneier, Hörner fremdländischer Thiere, Narwalzähne, Kokosnüsse werden in Silber gefasst und oft in wunderliche Formen gebracht, zu denen fabelhafte Berichte über ihre Herkunft die Phantasie anregen. Auch venetianische, böhmische Kristallgefässe, Gläser, rheinische Steinzeugkrüge und chinesische Porzellane, diese häufiger erst im 17. Jahrhundert, erhalten silberne Fassungen zu Schutz und Schmuck.

Auch an silbernen Tischfontänen fehlt es nicht, welche wohlriechendes Wasser aussprühten, ein schon im Mittelalter beliebter Tafelschmuck.

Endlich dienen nach beendetem Mahle silberne Kannen mit zugehörigem Becken zum Reichen und zum Auffangen des Handwassers, ein Brauch der vor der allgemeinen Einführung der Gabel gegen Ende des 16. Jahrhunderts unerlässlich war, sich aber noch lange nachher, in Hamburg bis in das neunzehnte Jahrhundert erhalten hat.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts treten die Trinkgefässe als Tafelgeschirre mehr in den Hintergrund. Verfeinerte höfische Sitte führt zur Ausbildung der Suppenterrine, des Saucengusses und anderer Gebrauchsgefässe. Die Formen derselben wurden zunächst durch die Silbertreibarbeit festgestellt, aber beibehalten, als im 18. Jahrhundert Porzellan und Fayence an die Stelle des Silbers traten.

Eine neue Erweiterung des Formenkreises hatte zu Anfang des 18. Jahrhunderts die aufkommende Sitte des Kaffee-, Thee- und Chokolade-Trinkens im Gefolge. Die Form der Theekannen wurde durch die orientalischen Porzellane bestimmt, die anderen Gefässe, für die es an Vorbildern fehlte, wurden frei erfunden. Auch auf diesem Gebiete beeinflussten die anfänglich für das Metall erdachten Formen die spätere Ausführung in plastischem Thon.

Die vielgestaltige Fülle der Edelmetallgeräthe, welche auf dem Boden dieser gesellschaftlichen Gebräuche und Bedürfnisse unter dem Einfluss der wechselnden Strömungen des Geschmackes im Laufe dreier Jahrhunderte

Im südlichen Gang.

erwachsen ist, lässt sich an den Beispielen unserer Sammlung nicht verfolgen. Dieselbe ist arm an alten Edelschmiedearbeiten. Am zahlreichsten sind noch die hamburgischen Innungsgefässe des 17. und 18. Jahrhunderts vertreten, denen daher eine besondere Gruppe und Betrachtung gewidmet ist.

Nur durch sehr wenige Beispiele ist die Silberarbeit der deutschen Renaissance vertreten. Aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stammt der in der Art des Virgil Solis verzierte Fuss einer strahlenförmig geschliffenen Platte von Bergkristall (früher Sammlung Paul). Vom Ende des 16. Jahrhunderts die kelchförmige Hälfte eines in der Art des B. Zan verzierten, vergoldeten Doppelbechers mit dem Beschauzeichen der Stadt Nürnberg und dem Meisterzeichen des Eustachius Hohmann (Rosenberg Nr. 1270).

Eine gute Arbeit des 16. Jahrhunderts ist auch das aus der Sammlung Paul stammende Kästchen in Gestalt einer Truhe mit durchsägten, Filigran nachahmenden Wänden. Die Uebereinstimmung seiner Form mit gewissen süddeutschen Möbeln der Spätrenaissance lässt vermuthen, dass diese zierliche Arbeit deutschen Ursprunges ist.

Eine Augsburger Arbeit vom Ende des 16. Jahrhunderts ist das Schmuckkästchen, dessen blanke vergoldete Flächen mit blau, grün und gelb emaillirtem durchbrochenem Blumenwerk aus Drahtarbeit belegt sind.

Bleiabgüsse silberner Schalenböden aus süddeutschen Goldschmiedewerkstätten der Spätrenaissance sind vier vorhanden mit reichen figürlichen Darstellungen in Landschaften mit weiten und hohen Horizonten. Sie zeigen: 1. Venus, welche in der Schmiede des Vulkan den Arbeiten ihres Gatten und der Cyclopen zuschaut. 2. Apoll, von den musicirenden Musen umgeben, neben dem kastalischen Quell; in den Lüften der Pegasus, unten ein Flussgott gelagert. 3. Pan, die sich in Schilfrohr verwandelnde Nymphe Syrinx verfolgend. 4. In der Mitte der Tod Meleagers, um den Rand die kalydonische Eberjagd und Jagd auf Wasservögel.

Silberarbeiten der deutschen Spät-Renaissance sind auch die aus Dithmarschen stammenden sog. Kluftbecher, welche in den „Klüften", d. h. Unterabtheilungen der alten Bauerngeschlechter zum Familienbesitz gehörten und bei den geselligen Zusammenkünften der Klüfte geleert wurden. Sie haben eine nach oben leicht erweiterte, etwas geschweifte Walzenform mit ausladendem, profilirten Fuss und sind am oberen Rand mit gravirten Behangmustern, am Leibe mit Wappen und Inschrift, am Fuss bisweilen mit getriebener Arbeit verziert. Beispiele: Kluftbecher der Wittemans in Büsum mit der Inschrift: „Dvsse beker horet Wittemen mans geslechte tho tho Busen. Anno domni 1580." — Kluftbecher o. J. (Abb. S. 191) mit zwei Wappen (eines derselben dasjenige des Wördener Geschlechtes der Hogenworder) mit den Namen Frens Carstens und Frens Carstens Aneke.

Ein Becher ähnlicher Bestimmung aus dem Anfang des Anfang 17. Jahrhunderts mit graviertem Behangmuster und Personificationen der Tugenden, im Boden eingefügt friesische Silbermünze „Enno Com. [es] Frisiae ori [entis]" (reg. 1599—1625).

Ein kleiner Becher von Nürnberger Arbeit aus d. J. 1642 mit dem Beschauzeichen dieser Stadt und einem unbekannten Meisterzeichen (Rosenberg 1343) ist rings mit geätzten Darstellungen und Inschriften verziert. Neben einem „Dämelfrass" die Worte: „Vielmehr verderbt die Trunckenheit, Alz hungr unnd durst rechtschaffne Leuth." Neben zwei Weibern mit Trinkschalen: „Wer will vor unnglück sicher seinn, Trinck nicht Zuviel dez süsen wein."

Diesem verwandt ein halbkugeliger kleiner Becher von Augsburger Arbeit mit dem Beschauzeichen dieser Stadt und dem Jahresbuchstaben C, d. i. 1737—39, mit Gravirungen: Amor als Arzt und zechender Bakchusknabe, dazu die Inschrift: „Cupido will ein Doctor sein, Bachus vertreibet alle pein".

Im südlichen Gang.

Von den Silberarbeiten aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts vertritt ein guter Kirchenleuchter (Geschenk des Herrn C. Laeisz) mit dem päpstlichen Beschauzeichen die römischen Werkstätten jener Zeit, ein kleiner Teller das Laub- und Bandelwerk der Augsburgischen Silberschmiede, die früher als Taufkumme in der Gegend von Cuxhaven benutzte dreifüssige Schale eine hamburgische Werkstatt des Jahres 1714. (Gute süddeutsche Arbeiten dieser Zeit sind unter den silbernen Bucheinbänden im zweiten Zimmer der Nordseite zu sehen; s. auch Abb. S. 113.)

Hierher gehören auch die in der Wilstermarsch, einige Meilen elbabwärts von Hamburg, im 18. Jahrh. bei den Bauern dieser reichen Gegend benutzten walzenförmigen Trinkkrüge aus Steinzeug oder Fayence mit silbernen Deckeln und die ebendort gebrauchten, aus Silber getriebenen, walzenförmigen Gelddosen der Frauen. Die Trinkkrüge bestehen häufig aus hellbraun oder ockergelb glasirtem Steinzeug; ihre landesübliche Benennung als „Bremer Gut“ lässt als den Ort ihrer Anfertigung die Gegend von Duingen unweit Hameln vermuthen, von wo im 18. Jahrhundert ein lebhafter Handel mit dergleichen Krügen weserabwärts nach Bremen und von da nach dem Norden betrieben wurde. Oder es sind Fayencekrüge, auf denen das springende Pferd des hannöverschen Wappens nach Werkstätten links der Elbe hinweist; im Holsteinischen war man um die Zeit, auf welche die Daten der meisten Silberbeschläge deuten, noch nicht soweit, dergleichen Fayencen zu liefern. Die silbernen Deckel sind am Wulst des Randes mit Laub- und Bandelwerk, später mit Rococo-Ornamenten getrieben oder gravirt; auf der Fläche sind Doppelschilder mit den für die Wilstermarsch charakteristischen symmetrisch verschlungenen Initialen der Ehegatten gravirt oder silberne Medaillen eingelassen. Nach den Beschauzeichen, dem Wappen der Stadt Wilster, einem Nesselblatt über einem Fisch, sind sie in Wilster selbst angefertigt worden. Beispiele: Trinkkrug der Margreta Johansen, Harmens Johans Tochter 1732; von Jacob Becker und Frau Margreta Beckers 1737; von J. B. — M. B. 1745 mit neuer Widmung v. 1792; von Marten Sies 1758; von Peter Albers 1759.

Die Gelddosen der Frauen der Wilstermarsch stehen unter dem Einfluss desselben ornamentalen Geschmackes und sind überdies vorn und auf den Deckeln mit getriebenen Darstellungen ländlichen Liebeslebens und Emblemen der Liebe und Treue verziert, denen erläuternde Inschriften beigegeben sind; z. B. ein Schnitter umarmt eine neben ihm mit einer Harke sitzende Bäuerin, dabei: „Liebe mich, wie ich Dich“; verschlungene Hände unter verketteten Herzen, dabei: „Die Liebeshand macht festes Band“; dazu auf dem anderen Deckel schnäbelnde Tauben über blumenumwundenem Herzen und: „Wie man siehet im Taubenstandt“. Zu beachten auch die neben dem Filigranschmuck der Wilster-Bäuerinnen ausgestellten Gürteltaschen mit silbernem Bügel und Haken.

Unter den Silberarbeiten der Rococo-Zeit Hauptstück eine Kaffeekanne (ehemals in der Sammlung Hammer) mit dem Beschauzeichen der schwedischen Stadt Gothenburg, dem Controlzeichen der drei Kronen des schwedischen Wappens, dem Meisterzeichen J. C. J. und dem Jahresbuchstaben Q (? 1774). Die birnförmige Kanne ist reichverziert mit getriebenen Rococo-Voluten, zwischen welche sich Blumen- und Blattzweige drängen; dazwischen allerlei auf persönliche Beziehungen hinweisende Geräthe und Sinnbilder; als Knauf des Deckels ein Häufchen Kaffeebohnen.

Hamburgische Arbeiten dieses Stiles: ein Tortenspahn, als Beschauzeichen das Hamburger Wappen mit dem Jahresbuchstaben H (? 1787) und dem Meisterzeichen J. V. H. (? J. von Holten, welcher 1769 Aeltermann des Amts der Goldschmiede wurde); ein Paar Leuchter mit dem Jahresbuchstaben D (? 1783) und dem Meisterzeichen J C O (Johan Conrad Otersen, welcher 1784 Aeltermann wurde und 1791 starb).

Trinkgefässe der Aemter und Todtenladen hamburgischer Handwerksmeister und Gesellen.

Im südlichen Gang.

Die Entstehung der hamburgischen „Aemter“, d. h. der zünftigen Gewerke, reicht weit zurück, bis in die früheste Zeit städtischer Entwickelung; aber erst gegen Ende des 14. Jahrhunderts wurden in den „Settingen“ d. h. Satzungen oder „Rollen“ nach der späteren Bezeichnung diejenigen Vorschriften über Lehrlingswesen, Gesellenzeit, Wanderschaft, Meisterstücke u. a. aufgezeichnet, welche für die Aemter Geltung haben sollten. Daneben kamen seit dem Ende des 14. Jahrhunders auch unter den Handwerkern „Brüderschaften“ auf, Vereinigungen kirchlichen Charakters, die sich unter die Obhut eines Heiligen als Schutzpatrons stellten; einige derselben errangen unter dem Schutze dieser kirchlichen Form eine Art Zunftrecht, unterschieden sich aber von den Aemtern durch geringere politische und gewerbliche Rechte. Nach Einführung der Reformation wurden sie nach dem Vorbilde der Aemter organisiert, oder sie sanken zu „Todtenladen“ herab, d. h. Genossenschaften mit einem aus regelmässigen Beiträgen begründeten und vermehrten kleinen Kapital, aus welchem in Sterbefällen, auch wohl bei Krankheit, Feuerschaden oder unverschuldeter Verarmung, Unterstützungen an die Mitglieder gezahlt wurden. Das Aemterreglement von 1710, welches unter dem Druck der kaiserlichen Kommission erlassen wurde, beseitigte viele neu entstandenen Brüderschaften, deren Zahl und Namen wir nicht genau wissen, und erschwerte das Aufkommen neuer. Es entstanden aber dennoch selbst im 18. Jahrhundert noch einzelne neue, mit oder ohne Anerkennung von Rath und Bürgerschaft. Auch solche, nicht anerkannten Fachvereine, die natürlich keinen Zunftzwang ausüben durften, hatten wenigstens gesellige Vereinigungen und Trinkgefässe nach der Sitte der privilegirten Aemter. Von den Zusammenkünften der Aemter war die einmal jährlich in Gegenwart zweier Mitglieder des Rathes stattfindende „Grosse Morgensprache“ die wichtigste. Zu dieser mussten sämmtliche Meister erscheinen, hier erfolgte die Aufnahme neuer Meister, wurden Streitigkeiten geschlichtet, neue Beliebungen für das Amt beschlossen und die nöthigen Wahlen vollzogen. Ausserdem fanden je nach Befinden der Aelterleute nach geschehener Anfrage bei dem Amtspatron Zunftversammlungen statt. Waren solche Versammlungen mehr den ernsten Obliegenheiten der Aemter gewidmet, so gaben gewisse Jahresfeste, die Lossprechung eines Lehrlings oder die Erwerbung des Meisterrechts Veranlassung zu Festlichkeiten, bei denen Essen und Trinken, und zwar ganz besonders letzteres, eine grosse Rolle spielten.

Wie die Meister, so schlossen sich später auch die Gesellen korporativ zusammen. Einen lehrreichen Einblick in die an unsere studentischen Kommerse erinnernden Gelage, bei denen die Gesellenschaft in der Herberge unter sich war, gewährt eine aus alter Zeit erhaltene Ordnung des Gelages der Reepergesellen am Johannis-Krugtage. Die beiden Altgesellen — die „Schaffer“ — und der Worthalter führen den Vorsitz. Unter vorgeschriebenen und vielfach gleichlautend wiederkehrenden Ansprachen und Trinksprüchen gehen die Zunftgefässe herum, erst das „Grosse Glück“, dann der „Ort“; mit umständlicher Feierlichkeit findet darauf das Trinken aus dem „Willkomm“ statt, mit dem die neu nach Hamburg zugereisten Gesellen begrüsst werden. Ist die zweite Tonne Bier aufgelegt, so machen

Im südlichen Gang.

die „Gerechtigkeit“ und andere Trinkgefässe die Runde; daneben trinkt jeder Teilnehmer aus seinem besonderen Humpen nach Gefallen und Vermögen, bis das vereinbarte und vorausbezahlte Quantum Gerstensaft vertrunken ist und die Sitzung geschlossen wird.

Eine Anzahl zinnerner und silberner Zunftgefässe sind nach dem Aufhören der alten gewerblichen Genossenschaften theils in die Sammlung Hamburgischer Alterthümer, theils in das Museum für Kunst und Gewerbe gelangt. Die Becher und Humpen, aus denen der einzelne trank, sind von mässiger Grösse, aus Zinn gegossen und einfach mit dem gravierten Namen des Besitzers oder wenigem Ornament versehen. Von den grossen zum feierlichen Willkomm oder Rundtrunk bestimmten Gefässen sind die meisten aus Silber getrieben. Nur zur kleineren Hälfte sind sie auf Kosten des jeweiligen Amtes angeschafft; in der Regel scheint sich ein begütertes Mitglied als Schenker gefunden zu haben. Einen besonderen Schmuck der grossen Willkomm-Pokale bilden oft silberne Zierschilder, die, mit dem Namen des Spenders versehen, am Gefäss beweglich angehängt wurden. In Zeiten der Noth wurden die Schilder eingeschmolzen und zu Geld gemacht. Auf diese Weise legten z. B. zur Zeit der Freiheitskriege einzelne Gesellenschaften ihr Scherflein auf den Altar des Vaterlandes.

Von Innungsgeräthen aus dem Anfang des 16. Jahrhts. sind erhalten die zwei von den hamburgischen Aemtern der Zinngiesser und der Rothgiesser benutzten bronzenen Aichmaasse in Kannenform. Das grössere, ein Quartier (= 0,9057 Liter) fassend, am Rande mit der gegossenen Inschrift: Anno Dni M Vc XXXIX (1539); am Bauch eingraviert die Wappen der Zinngiesser (Schenkkanne) und der Rothgiesser (dreifüssiger Grapen). Das kleinere, ein Nössel (= ½ Quartier) fassend, mit denselben Wappen und der Randschrift: Anno dni M Vc XXXIX (1539). Ueber die Bedeutung der beiden Aichmaasse gibt eine im Besitz des Museums befindliche Urkunde (wie die Aichmaasse Geschenk des Herrn Peter Wittorf) Aufschluss. Danach sind am 21. Januar d. J. 1710 vor dem hamburgischen Notar Vincent Böhme erschienen die alten Bürger und Zinngiesser-Aelterleute Matthias Classen und Peter Wolters, sodann der Bürger und Rothgiesser-Alte Johann Valentin Moller und haben dem Notar „dero Theils mit Siegel undt brieffe confirmirte privilegia, unter andern auch ein mit münchen schrifft auff pergament beschriebenes Buch produciret, worauss erhellet, dass Anno 1354 am Sonntage Invocavit die Herren des Raths der Anse-Städte benandtlich Lübeck, Hamburg, Rostock, Strahlsundt, Wismar, Grypswoldt und Stettin versamblet gewesen undt haben sich wegen der Gerechtigkeit und privilegien der Grapen oder Rothgiesser wie nicht weniger der Zinnen- oder hiegenandte Kannengiesser vereinbahret undt dessfalls gewisse Schlüsse verfasset umb damit dass Alterthumb Ihres Ambts zu beweisen. Dan haben Sie mir auch ein kleines in pergament in octavo gebundenes Altes Büchlein, auff altniedersächsisch beschrieben, produciret und darauss erwiesen, dass die zwei kupferne Ahmpötte, welche noch mit münchenschrifft bezeichnet und noch würcklich bey ihnen vorhanden, deren Einer ein Quartier und der Ander Ein Nössehmaasse so ihnen der Zeit von der Obrigkeit gegeben, die Maassen darnach einzurichten, deren Ihr Ambt noch biss auf diese stunde sich Bedienet, dan eine probe von Messing und Eine Waagschale deren Sie sich bedienen, wo Sie umbgehn, die Wercke zu besichtigen, ob alles probmässig verfertiget; dan haben Sie mir auch produciret Ein vom Hochweisen Raht abgegebenes durch den damaligen Protonotario unterschriebenes original Decretum . . . . . womit Sie gleichfals ihre von Uhralten Zeiten wohl hergebrachte Ambts-Gerechtigkeiten zu Tage legen und erweisen.“

Im südlichen Gang.

Silberne Schilder der Maurergesellen (früher Kranken- und Todtenlade Nr. 321). 1, Sieben Schilder vom Willkomm aus den Jahren 1637 bis 1690; gravirt mit den Namen der Stifter und den Handwerksgeräthen, Kelle, Hammer und Quast in wechselnder Zusammenstellung. Auf einem von Wulf Holdtgrefe i. J. 1649 gestifteten Schilde aufgenietet ein gegossener Krieger auf reichgeschirrtem Pferde in der Zeittracht, und die Inschrift: „Dit Schildt hordt tho ampt der Mürer Gesellen." — 2, Sargschild v. J. 1673 mit der gravirten Darstellung einer Bestattungsfeier. Auf einer Bahre ein Sarg, auf welchem eine Decke mit grossem Kreuz gebreitet und eine Schüssel mit Citronen steht; jederseits vier Männer in der Zeittracht. Inschrift: „Dis Schildt geheret der gansen Bröderschop zu." 3, Silbernes Petschaft: „Der Mauergesell in Hamburg ihr Handwerk Sigel." Im Wappen Zirkel, Winkelmass, Loth, Kelle und Hammer gekreuzt. Als Griff ein Löwe.

Silbergeräth der Innung der Maler und Lackirer (im Museum hinterlegtes Eigenthum derselben): 1. Grosser Willkomm; der Fuss und der Becher in gewundenen Rundfalten mit Ohrmuschelverzierungen; als Ständer ein Bakchusknabe; als Knauf der h. Lucas; der Inschrift nach „mit beliebe der semptlichen Gesellen gemachet und ververtiget Anno 1653". An den Rändern die Namen von Aelterleuten und „Gesellen Bussenschaffers". Beschauzeichen: Hamburger Wappen ohne deutlichen Jahresbuchstaben und ein aus H und L mit angelehntem kleinerem B zusammengesetztes Meisterzeichen. — 2. Humpen mit Rococo-Ornament, angefertigt anlässlich eines Beitrages des Maleramtes zum Wiederaufbau der am 10. März 1750 abgebrannten Grossen St. Michaeliskirche; in dem Deckel eine auf diesen Anlass geschlagene Medaille. Einer Inschrift nach wurde, um für den Kirchenbau beizusteuern „von den lieben Todten der Vorrath dazu angeboten ... Aus dehm was nicht mehr brauchbar war, das nöhtige zu nehmen draus". Beschauzeichen: Hamburger Wappen mit undeutlichem Jahresbuchstaben, Meisterzeichen I B (? Jacob Barthels, Aeltermann der Goldschmiede seit d. J. 1752) — 3. Grosser Willkomm, antikisirend, mit dem Malerwappen, ovalen Schildern und schweren Gehängen; als Ständer zwei nackte Kinder, als Knauf der h. Lucas. Inschrift: „Anno 1787 den 15. Sept. haben die saemptlichen Kunstliebenden Mahler-Gesellen, allhie in Hamburg mit Consens E. E. Ampts diesen Willkommen errichtet und Neu verfertigen lassen bei Zeiten der . . (folgen die Namen der Aelterleute und Büchsenschaffer). Beschauzeichen: Hamburger Wappen mit dem Jahresbuchstaben H, Meisterzeichen J. F. S. — 4. Becher in Kelchform mit Blattkelchen, Festons, dem Malerwappen und ovalen Schildern; als Deckelknauf eine Minerva; inschriftlich bezeichnet als „Der Kunstliebenden Mahler Gesellen ihr Confirmation Becher." 1787. Beschauzeichen: Hamburger Wappen mit dem Jahresbuchstaben H, Meisterzeichen J. L. B. mit Kleeblatt.

Zinnerne Trinkkanne eines Claus Sehmidt mit gravirten Messingeinlagen v. J. 1660. Die Einlage auf dem schlanken Rohr der Kanne zeigt eine von nackten Kindern gehaltene Schenkkanne, darunter das Lübecker Wappen. Um den Rand eingelegt: „Claus Sehmidt", auf dem Deckel ebenso Wappen mit einer Schenkkanne und C. S. 1660. Am Fuss nochmals diese Jahrzahl in lateinischen Zahlzeichen. Hamburgischer Zinnstempel und Meisterzeichen aus einer Hausmarke mit J. L. (? Jürgen Lutkauss, Alter 1687).

Zinnerner Willkomm der hamburgischen Todtenlade „Charitas" mit der Inschrift: „Wir beide Alten Hans Georg Spangenbarch und Reinholt Averhage vorehren der Bröderschop diesen Wilköem zur Gedechtnis Anno 1663." Mit dem vollen Behang silberner Gedächtniss-Schildchen, gestiftet von Verschiedenen, deren bürgerliche Berufe durch Gewerks-Embleme angedeutet sind; u. A. Friderich Sel, Trommler 1652; Johan Mensching, Wagemeister in der alten Wage. 1652: Evert

Im südlichen Gang.

Schriver, Weber, 1655; Lorentz Kröger, Wirth, 1656; Baltzer Graever, Steinbrügger, 1655; Hinrich Filter, Steinbrügger, 1660; Jorgn Schult, Musiker, 1673; Johan Georg Ohm, Notarius, 1698.

Zinnerner Willkomm des Schornsteinfeger-Amts, „gegeben zur Verehrung, Anno 1667, von Anna Bremers, Jochim Bremer Sin Frav", mit folgender Inschrift:

„Ehrlich gelebet und selig gestorben
Ist genug in dieser Welt erworben,
Drumb hilff Her Jesu fruh und spatt,
Bisz all mein Thun ein Ende hatt.
Vertrauwe Gott. Halt sein Gebott.
Liebe das Recht. Thue das Dein.
Hie zeitlich, dort ewig, darnach richte dich."

Hamburgischer Zinnstempel mit Meisterzeichen. (Geschenk des Herrn Schornsteinfeger-Meister J. F. Bansen).

Silberner Willkomm der Brüderschaft der Grützmacher v. J. 1691. Höhe 27 cm.

Kleiner silberner Willkomm der Brüdersehaft der Grützmacher v. J. 1691. (S. d. Abb.) Auf den Buckeln des Bechers die Inschriften: a) „Nach dem Tode des wolachtbaren Cordt Jürgens 32 Jahr gewesten, b) Altermann der Löblichen Brüderschafft der Grützmachhers, c) haben die Sämptlichen Erben dem Seeligen Vatter, d) zu Ehren diesen Wilkomfft an die vorgemelte Brüderschafft verehret. geschehen im Jahr Christi 1691." Auf einem der Buckeln gravirt ein Bürger in der Zeittracht; auf dem Deckel ein h. Georg, den Drachen tödtend. Beschauzeichen: Hamburger Wappen mit dem Jahresbuchstaben D, Meisterzeichen aus H und W. (s. Rosenberg No. 834).

Zinnerner Humpen der Reepergesellen mit Messing-Einlagen v. J. 1699 mit der Inschrift: „Diese Kanne ist der Reeper Gesellen Zu Einer Gedechtnis Verehret. . . . Leichter Veracht. Als Besser gemaeht." Auf der Vorderseite in Messingeinlage eine Schenkkanne in einem Lorbeerkranz, über welchem fischschwänzige Gestalten ein Band mit der Inschrift „Peter Jost von Stade" halten. Auf dem Deckel in Messing-Einlage ein Wappen, dessen Bestandtheile (Kreuz und Stern) in dem neben dem hamburgischen Wappenstempel eingeschlagenen Meisterstempel zugleich mit den Buchstaben P J V S wiederkehren. (Ein Tonnies von Stade wurde 1700 Alter des hamburgischen Amts der Kannengiesser).

Silberner Münz-Becher des Amts der Kleinböttcher; unter dem Fuss die Inschrift: „Das Ampt der Becher, Lechel und Ammermacher"; Ende des 17. Jahrhunderts. Beschauzeichen der Bär der Stadt Berlin, Meisterzeichen S. G. (Rosenberg Nr. 413).

Silbergefässe der Kranken- und Sterbekasse der Schlossergesellen zu Hamburg (dem Museum überlassen von der Eingetragenen Hülfskasse dieses Namens E. H. Nr. 15). 1. Grosser Willkomm aus d. J. 1673 mit vollem Behang der in den Jahren 1742 bis 1836 für den Willkomm gestifteten 20 silbernen Schildchen. Grosse Akanthus Blätter umranken die Buckeln des Fusses und des von einem knienden Bakchusknaben mit emporgehobenen Armen gehaltenen Bechers;

Im südlichen Gang.

als Deckelknauf ein Löwe mit dem Schlosserwappen: über zwei gekreuzten Pistolen zwei gekreuzte Schlüssel und ein senkrechter Hammer unter einer Krone. Beschauzeichen: Hamburger Wappen ohne deutlichen Jahresbuchstaben, Meisterzeichen: Kleeblatt mit J. R. (nicht ganz so bei Rosenberg Nr. 826 und 827). 2. Grosser Willkomm in Gestalt eines Schlüssels (S. d. Abb.). Das eine Flasche Weines fassende glatte Rohr von kleeblattförmigem Durchschnitt; die reich mit Laub- und Bandelwerk verzierte Raide senkrecht auf schön profilirtem, mit schrägen Rundfalten verzierten, von drei Klauen gestützten Fusse. Auf der Stirn des Bartes gravirt eine Glücksgöttin auf geflügelter Kugel. Aelteste Inschrift auf dem Rohr: „Anno 1711 Auff Michaely Ist dieser Schüssel (so!) von Gesellen und Jünger Geld Zum gedächtnis gemacht Worden“ . . . „Anno 1726 auff Ostern Ist dieser Schlüsel (so!) Reparirct Worden“. . . Weitere Inschriften aus den Jahren 1742 und 1776 melden von späteren Ausbesserungen, die jedoch an der ursprünglichen Gestalt des Gefässes kaum etwas verändert haben. Beschauzeichen: Hamburger Wappen mit dem Jahresbuchstaben C, Meisterzeichen ein steigender Löwe (S. Rosenberg No. 837). 3. Grosser schmiedeeiserner Schlüssel, benutzt als Gewerbs-Insignie „bei offener Lade“, 17. Jahrhundert (auf dem Schranke).

Silberner Willkomm der Schlossergesellen v. J. 1711. Höhe 55 cm.

Zinnerner Willkomm der hamburgischen Todtenlade „Die blühende Rose“, a. d. J. 1830, mit älteren Silberschildchen.

Zinnerner Willkomm des Gewerks der Nagelschmiede zu Hamburg aus dem Jahre 1864, demselben Jahre, in welchem die hamburgischen Innungen aufgelöst wurden.

Ferner Petschafte hamburgischer Innungen. 1. „Die semptlichen Meister der Stecknatelers ihr Ampts-Sigell in Hamburg,“ im Wappen die Jahreszahl 1503, jedoch etwa aus d. J. 1600; 2. „Der Semede tho Bergedorf“ aus derselben Zeit. 3. „Das Sigell der Kuch- und Losbecker in Hamburg“ v. J. 1604. 4. Drei Petschafte der Seidenknopfmacher aus neuerer Zeit, ebenso 5. Amtssiegel der Nagelschmiede.

Geräthe des jüdischen Cultus.

Im südlichen Gang.

Obwohl die Hebräer nach ihrer Zerstreuung über die ganze alte Welt ihre Ueberlieferungen beim Gottesdienst in der Synagoge und bei den Verrichtungen häuslicher Andacht im Allgemeinen treu bewahrt haben, findet diese Ueberlieferung doch in der Ausstattung ihrer bei diesen Gelegenheiten benutzten Geräthe keinen Ausdruck. Da die Angehörigen der jüdischen Gemeinden in die Gewerbsgenossenschaften keinen Zutritt fanden und daher in der eigenen Ausübung kunstgewerblicher Thätigkeit behindert waren, mussten sie sich für die Anfertigung der Cultusgeräthe in den meisten Fällen christlicher Handwerker bedienen. Daher erklärt es sich, dass wohl die allgemeinen, durch die heiligen Zwecke bestimmten Formen der Geräthe festgehalten wurden, ihre Verzierung im Einzelnen aber eine wandelbare war, je nach dem Lande und der Zeit ihrer Entstehung. Gemeinsam ist den alten Geräthen die auf der biblischen Verfluchung dessen, „der ein gegossen Bild machet" beruhende, ihnen mit den kunstgewerblichen Erzeugnissen der meisten Völker des Islam gemeinsame Vermeidung der Abbildungen menschlicher oder gar göttlicher Gestalten. Nur in seltenen Ausnahmen wurde diese Scheu überwunden; z. B. kommen auf den gestickten Mänteln der Gesetzesrollen und auf den silbernen Schildern derselben Darstellungen des Hohenpriesters vor, welche damit entschuldigt werden, dass sie, nur in flachem Relief gegeben, kein völliges Abbild darbieten. Darstellungen von Thieren waren jedoch nicht verboten, da zu ihren Gunsten schon die Schilderung der das eherne Meer im salomonischen Tempel tragenden Rinder sprach; ebenso waren nach dem Vorgange der Cherubim im Tempel phantastische Thiergebilde zugelassen. In der Zierkunst fällt der hebräischen Schrift, welche nicht selten in ornamentaler Ausschmückung vorkommt, eine bedeutsame Rolle zu.

Im Vordergrunde der jüdischen Alterthümer steht der Schmuck der heiligen Schriften mit den ältesten Ueberlieferungen und Gesetzen des Stammes. Die Pergamentrollen, Thora, auf welche diese geschrieben sind, bilden den Kern der hervorragendsten Schmuckstücke in der im Allgemeinen einfach ausgestatteten Synagoge. Die aufrecht stehenden Gesetzesrollen werden mit kostbar gestickten glockenförmigen Mänteln verhüllt, durch deren zwei Schlitze die Enden der Holzstäbe, um welche das Pergament gewickelt ist, hörnerartig hervorragen; über diese Hörner werden silberne mit Schellen behängte Kapseln gestülpt, welche noch mit einem an einer Kette hängenden silbernen Zierschilde geschmückt werden.

Feierliche Bräuche sind mit dem Auf- und Abwickeln der Rollen, mit dem Halten der „Ez Chajim", d. h. „Baum des Lebens" nach Spr. Salomonis 3 v. 18 genannten Stäbe, mit dem Vorlesen des dem jeweiligen Feste entsprechenden Abschnittes, mit dem Vorzeigen der Thora nach beendeter Lesung und mit ihrem Zusammenrollen und Verhüllen verknüpft. Beim Vorlesen wird mit dem Jad, einem silbernen Zeiger mit handförmiger Spitze, auf die Worte gedeutet. Verschlossen werden die Gesetzesrollen in einer oft kostbar ausgestatteten, an die Bundeslade des alten Tempels erinnernden Lade, „Aron Hakadosch" genannt. Diese Lade wird nach altem Brauch gemeinlich in einer Nische bewahrt, vor welcher reich gestickte sammetne oder seidene Vorhänge nach den besonderen Festen abwechseln. Ein mit verzierter Decke belegtes Lesepult zum Auflegen der

Gesetzesrolle, das „Schophar“, die aus einem Widderhorn gearbeitete Trompete, welche beim Neujahrs- und Versöhnungsfeste geblasen wird, eine Kanne und Schüssel für die priesterliche Handwaschung, endlich Lampen und Leuchter vervollständigen und erschöpfen die beim Gottesdienste gebrauchten Geräthe. Im südlichen Gang.

Neben dem Gottesdienst in der Gemeinde steht ein entwickelter häuslicher Gottesdienst mit einer Reihe altüberlieferter Gebräuche für den Sabbath und die hohen Feste. Für den Beginn der Sabbath-Feier am Freitag Abend und ihren Schluss am Sonnabend Abend wurden und werden feierliche Handlungen beobachtet, bei denen Leuchter und Lampen, Gewürzdosen und der sogenannte Kiddusch-Becher Verwendung finden. Andere Geräthe sind mit den häuslichen Feiern der hohen Feste verknüpft; mit dem österlichen Passahmahl die Seder-Schüssel und gewisse Weinbecher; mit dem Laubhüttenfest die Dose für die bei demselben benutzte Citrone „Ethrog“; mit dem Fest der Tempelweihe, „Chanucah“, besondere Lampen mit acht Flammen und einer neunten, der Meisterflamme; mit dem Purimfeste eine reich verzierte Schriftrolle, Megilla, in welcher die Geschichte der Esther geschrieben steht.

Auf dem göttlichen Gebote im 5. Buch Mos. 6 v. 9: „Und sollst sie“ (d. h. die Worte in v. 4 u. 5) „über deines Hauses Pfosten schreiben und an die Thore“, beruht der Brauch der Mesusa. Jene Worte „Höre, Israel, der Herr unser Gott, ist ein einiger Gott; und Du sollst den Herrn, Deinen Gott, lieb haben von ganzem Herzen, von ganzer Seele, von allem Vermögen“ werden in hebräischer Schrift auf ein Pergamentblättchen geschrieben und dieses, in einen kleinen hölzernen oder metallenen Behälter eingeschlossen, an dem rechten Pfosten der Thür jedes bewohnten Zimmers befestigt. Ein verwandter Brauch bezieht sich auf den Misrach (d. i. Osten), eine auf besondere Art mit Sprüchen beschriebene Tafel, welche an der östlichen Wand des Hauses angebracht wird.

Bei den Verlobungen und Eheschliessungen werden besondere Ringe „Tabaath Keduschin“ verwendet, an denen die hebräische Inschrift „Gutes Glück“ von Alters her gebräuchlich ist, und oft an Stelle eines Ringsteines kleine, an die Synagoge erinnernde Häuschen angebracht sind. Endlich bestimmen rituelle Vorschriften auch die Form der bei der Beschneidung benutzten Messer.

Silberne Thora-Bekleidung, in getriebener und durchbrochener Arbeit mit Laub- und Bandelwerk-Ornamenten verziert: 1. Zwei Fuss-Stücke nebst Hülsen zum Aufsetzen auf die aus der Sammethülle der Thorarollen hervorragenden „Hörner“ der Rollstäbe. Die beiden Hülsen, deren flachkugeliger Knauf mit Schellen behängt ist, zeigen drei spiralisch aufsteigende durchbrochene Borten mit gewundenen Blattzweigen, getrennt durch drei Bänder mit hebräischen Inschriften, die in Uebersetzung folgendermassen lauten: a. „Das ist die Thora, die Mose vorgelegt hat den Söhnen Israels auf Befehl Gottes. Zum guten Glück! Heute am Montag, dem 15. Tage im Monat Schwat ist diese heilige Arbeit fertig gestellt worden; nach der Zählung. Gepriesen der die Thora gab seinem Volke Israel in Heiligkeit.“ (Die Summirung der zur Zählung dienenden Buchstaben ergiebt die Zahl 495 d. i. 5495 der jüdischen Zeitrechnung d. i. 1735 n. Chr.) b. „Das ist die Zierde zu dem Lebensbaum aus reinem Silber von dem, der sein Gold und Silber verwendet hat dazu, das ist der vornehme, der angesehene Vorsteher und Leiter der Provinz Baruch, Sohn des Simon

Im südlichen Gang.

Silberner „Jad“ v. J. 1778.

seligen Andenkens, als Zierde zu seiner Thorarolle, die er gekauft hat von seinem Vermögen. Gott begnadige ihn, Jerusalem zu sehen im Glanz.“ 2. „Brustplatte“ mit Kette zum Anhängen an die Hülsen. Die Platte zeigt auf gepunztem Grunde umgeben von Laub- und Bandelwerk in der Mitte eine vortretende aufgenietete Inschriftplatte, rechts und links die beiden Säulen des salomonischen Tempels, auf deren Kapitäle zwei Greifen treten, darüber eine niellirte Inschrift, die theilweise verdeckt wird durch eine frei heraustretende Krone mit der hebräischen Inschrift: „Krone der Thora“. Die niellirte Inschrift lautet auf deutsch: „Die ganze Arbeit wurde nach Vorschrift und Ordnung verfertigt, heute, am 27. Tage im Monat Schwat, nach der Zählung der Worte. Gepriesen, der den Schlaf von meinen Augen weichen lässt.“ Am Mittelschild: „Dieses spendete der geachtete, vornehme Vorsteher und Leiter der Provinz, der schriftkundige Baruch, Sohn des Schriftgelehrten Simon seligen Andenkens, mit seiner Frau, der bescheidenen und frommen, vornehmen Schöne, Tochter des schriftkundigen Samuel seligen Andenkens. 496 nach der kleinen Zählung.“ Als Zeitpunkt der Stiftung ergiebt sich aus letzterer Angabe und aus den zur Zählung verwendeten Buchstaben der niellirten Inschrift das Jahr 1736 n. Chr.

„Jad“, silberner Zeiger zur Benutzung beim Lesen der Thora, Griff reich profilirt, das Ende in Form einer Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger. (S. d. Abb.) Die hebräische Inschrift an der glatten, kantigen Mitte besagt: „Für den Ruhm des Ewigen und sein heiliges vollkommenes Gesetz (gestiftet von) S. Ehrwürden Isaak Rafael Färber und Sohn, die ihr Fels und Erlöser behüten möge. Im Jahre 5538 (d. i. 1778 n. Chr.) in der Woche mit dem Sabbattext Deut. XXXIII, 21.“

Runde Zinnschüssel zum Gebrauch am Seder-Abend; gravirte Rosette im Spiegel, umgeben von folgender hebräischen Inschrift in Blumenranken persischen Stiles: „Nach Ordnung und Zählung. Gutes Zeichen und gutes Glück euch allen. Amen. Nach der kleinen Zählung.“ Eine zweite Inschriftborte am Rande: „Wolf — Gut Glück! — Berlin, der vornehme und edle, werthe Herr Juda, Gott der Erlöser schütze ihn und seine Gemahlin, die geachtete fromme Frau Bona, sie möge leben!“ Die in den Schriftzeichen enthaltene Jahreszahl ist 5508 d. i. 1748 n. Chr. An der Unterseite drei Stempel mit „1738“ und „L. T. Taberger“. (Zur Erinnerung an Herrn Gottschalk Lazarus geschenkt von seinen Kindern durch Frl. B. Lazarus.)

„Mesusa“, kleines aus Holz in den Formen spanisch-maurischer Architektur geschnitztes Gehäuse zur Aufnahme eines auf Pergament geschriebenen Segenspruches. Am unteren Rand die hebräische Inschrift: „Und Du sollst sie schreiben auf die Thürpfosten Deines Hauses und an Deine Thore“. (In Hamburg im Gebrauch gewesen.)

Chanucah-Lampe aus Bronze, Italien. Anfg. d. 18. Jahrhunderts.

Glaspokal, mit dem Diamanten gravirt, auf silbernem Fuss, zum Gebrauch bei heiliger Festfeier. In kleineren hebr. Schriftzügen oben und unten die Namen der Hauptfeste, dazwischen grösser: „Den Becher des Heils erhebe ich und im Namen Gottes rede ich“ (Ps. 116, 13). In ovaler Umrahmung: „Geschenkt zum Chanucahfest dem edlen Herrn David Jessurun von Daniel A. de Castro und Jacob Nehemias Torres im Jahre 5621 (d. i. 1861)“. Holländ. Arbeit. (Geschenk von Hrn. Leopold Jessurun.)

Der Schmuck.

In der südöstlichen Gangecke und im südlichen Gang.

Das Bestreben, die natürlichen Formen des eigenen Körpers durch Schmuck zu verschönern oder bedeutsam hervorzuheben, reicht in jene dunklen Zeiten zurück, da der Mensch der Bearbeitung der Metalle noch unkundig war und sich begnügen musste, Vogelfedern zu krönendem Hauptschmuck, Thierzähne, Schneckengehäuse oder Muschelschalen zu Halsringen oder Brustbehängen aneinanderzureihen. Noch heute bei Völkern niedriger Kulturstufe beobachteter Schmuck dieser Art gestattet, uns ein annäherndes Bild von der Verwendung solcher Naturkörper zu entwerfen, welche zu Zwecken des Schmuckes durchbohrt, sich in Gräbern oder Schutthaufen alter Wohnstätten erhalten haben.

Sobald der Mensch das Gold zu bearbeiten gelernt hatte, wurde dieses der vornehmste Stoff für jeglichen Schmuck; ihm folgten die Bronze und das Silber, mit denen dann auch farbige und glänzende Steine und bunte Glasflüsse verbunden wurden. Theils entwickelten sich die Schmuckstücke aus nothwendigen Gebrauchsgegenständen, so die Haarnadeln und die Gewandhaften; theils dienten sie, wie der Brustbehang und das Diadem, nur der Verschönerung, theils verbanden sich in ihnen von vornherein beide Zwecke, so bei den Siegelringen und bei den als Schutzwaffen dienenden Armringen aus bronzenen Spiralen. Alle Theile des menschlichen Körpers wurden im Laufe der Zeiten mit Schmuckstücken bedacht. Aus dem Blumen- oder Blätterkranz und der Federkrone des Hauptes entwickelte sich der Stirnreif, das Diadem und die Krone. Nadeln mit verzierten Knöpfen hielten die Strähne und Zöpfe des Haares zusammen und über die Stirn oder an den Schläfen herabhängender leichter Goldschmuck wurde in das Haar eingeflochten. Gehänge wurden bei sehr vielen Völkern an den durchbohrten Ohrläppchen, nur ausnahmsweise auch an der Nase befestigt. Um den Hals legten sich feste Ringe oder schmiegsame Ketten und Bänder, von denen hängende Zierstücke sich über die Brust und den Nacken herabsenkten, wobei das mittlere Zierstück auf der Brust bevorzugte Ausbildung erhielt. Um die Muskeln des Oberarmes spannten sich federnde Spiralringe, um den Unterarm und den Knöchel lose Ringe. Ringschmuck wurde auch den Fingern angelegt. Andere Schmuckstücke dienten der Befestigung der Gewänder. So die vielgestaltigen, für die Geschichte des Schmuckes so wichtigen Gewandnadeln oder Fibeln und die Schnallen. So die Gürtel, denen später noch die Bestimmung zufiel, allerlei zu persönlichem Gebrauch dienliches kleines Geräth an Ketten hängend zu tragen.

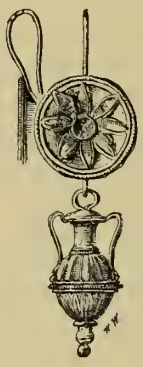
Zu keiner Zeit finden wir diese Fülle der Schmucksachen gleichzeitig entwickelt. Während einige Arten des Schmuckes auf einer höheren Culturstufe zu einem Gemeingut fast aller Völker werden, bleiben andere auf einzelne Völkerschaften beschränkt, bei denen sie, wie bei den Indern der Nasenschmuck, als Ueberbleibsel einer barbarischen Stufe fortbestehen. Das Vorherrschen dieser oder jener Art des Schmuckes wird bedingt durch die Tracht und die gesellschaftliche Sitte. Uebermässig reicher Schmuck, bei welchem das Hauptgewicht auf den Werth des Metalles und der Edelsteine gelegt wird, ist im Allgemeinen ein Anzeichen tiefstehender oder sinkender Gesittung. Eine hohe, das ganze Leben durchdringende Bildung des künstlerischen Sinnes in einem Volke hat stets auch in einer

In der südöstlichen Gangecke und im südlichen Gang.

feinsinnigen und kunstvollen Gestaltung und in maassvoller Anwendung des Schmuckes Ausdruck gefunden, am schönsten im griechischen Alterthum mit seinen köstlichen Goldfiligran- und Granulir-Arbeiten, und in der Blüthezeit der Renaissance mit ihrem farbig emaillirten Goldschmuck.

Die Schmuck-Sammlung des Museums reicht nicht hin, um das ganze weite Gebiet des Schmuckes zu veranschaulichen. Nur folgende Gruppen, auch diese sehr lückenhaft, kommen in Betracht: der antike Goldschmuck, der vorgeschichtliche und der deutsch-römische Schmuck (vorzugsweise Fibeln), die Ringe und die übrigen Schmuckstücke des 16. bis 18. Jahrhunderts. Zahlreicher vertreten ist jedoch der Schmuck der norddeutschen und der skandinavischen Bauern.

Haar- oder Ohrring mit Antilopenkopf.



Antiker Goldschmuck, nat. Gr.
Ohrgehänge mit Amphora.

Anhänger einer Halskette.

Antiker Goldschmuck.

Bei den Völkern des Alterthums an den Gestaden und auf den Inseln des östlichen Mittelmeer-Beckens hat sich schon auf einer frühen, von asiatischer und aegyptischer Cultur beeinflussten Stufe ihrer Entwickelung eine Art des Schmuckes ausgebildet, welche in technischer Hinsicht auf dem Treiben dünnen Goldbleches in Verbindung mit feinem Goldfiligran und zarter Goldkörner-Arbeit beruhte. Dieser Anfangs in barbarischer Ueberfülle schwelgende Goldschmuck entwickelte sich unter der Sonne hellenischer Kunst zu Gebilden von maassvoller Schönheit. Ueberall begegnen wir seinen Spuren, wo griechische Kultur Wurzeln schlug, an den Ufern des schwarzen Meeres, in Sicilien und Unter-Italien. Auch die Etrusker folgten seiner Art und später die Römer, bis zur Zeit ihrer Weltherrschaft ungeheure Reichthümer und neue Einflüsse des Orients dem Geschmack eine veränderte Richtung gaben, der Schmuck massiver wurde und kostbare Edelsteine, Perlen und Gemmen auffälligere Verwendung an ihm fanden.

Die antike Welt hat uns köstlichen Goldschmuck vermacht unter den Gegenständen, welche sie ihren Todten mit in das Grab gab und welche in unserer Zeit durch Ausgrabung wieder ans Licht gefördert werden. Neben dem Schmuck, welchen der Todte im Leben getragen hatte und den wieder zu benutzen heilige Scheu die Ueberlebenden abhielt, begegnet uns in diesen Gräberfunden auch mancherlei Waare, welche offenbar nur als

Leichenschmuck zu dienen bestimmt war, und den Schmuck der Lebenden in leichterer, flüchtigerer Ausführung nachahmt. Dem Zwecke nach herrscht in der antiken Welt der Behangschmuck mannigfacher Art vor. In früher Zeit unter orientalischem Einfluss und so auch bei den Etruskern war es üblich, in die Locken des Stirnhaares Goldschmuck zu flechten, Reifen zu tragen, von welchen reiche Kettchen und Bommeln über Stirn und Schläfen herabfielen. Behänge wurden auch an Ringen befestigt, welche durch Löcher des Ohrläppchens gezogen wurden. Und hiermit nicht genug: auch die Kleidungsstücke wurden in älterer Zeit mit mannigfach verzierten Goldplättchen benäht, wie die mykenischen und andere Funde deutlich aufweisen. In der klassischen Zeit wurde der Geschmack maassvoller; man liess die Stirn frei und schmückte vorwiegend den Hals. An den aus feinem Golddraht geflochtenen Kettchen und Schnüren hingen Knospen, Masken, zierliche fusslose Amphoren in rhythmischem Wechsel, bisweilen durch farbige Schmelze belebt, auch wohl untermischt mit kleinen Perlen und Edelsteinen, doch so, dass die kunstvoll gearbeiteten Anhängsel, die oft noch wieder untereinander durch zartere Kettchen verbunden waren, die Hauptsache blieben. Solche Halsgeschmeide schmiegten sich in einem durch die Schwere des Behanges bedingten gefälligen Schwung um die Brust und den Nacken der Frauen. Von phantasievoller Erfindung und feinem Geschmack zeugen auch die Ohrgehänge; mit Vorliebe wählte man für dieselben naturgemäss schwebende Motive: Tauben, Schwäne, Eroten, blumengefüllte fusslose Körbchen, fusslose Amphoren. Armbänder erhalten die Gestalt offener gewundener Ringe, welche das Glied leicht federnd umspannen und deren freie Enden in Thiergebilde, Sphinxe, Löwen, Schlangen auslaufen. Oft gestaltet man auch den ganzen Ring gleich zwei mit den Schwänzen verschlungenen, mit den Köpfen vorzüngelnden Schlangen. In Etrurien kommen auch Gliederarmbänder vor aus rechteckigen, mit Scharnieren verbundenen, mit Drahtwerk belegten Goldplatten. Auch die Fingerringe zeigen oft das Motiv der geringelten Schlange oder sie sind — in Erinnerung an ihren ursprünglichen Gebrauchszweck — glatt und schmucklos bis auf eine vertiefte, in eine breite Goldplatte eingeschnittene Figur. Die Gewandnadeln spielen im Schmuck der Griechen nicht die Rolle wie bei den Römern und mehr noch in spätrömischer Zeit, wo unter dem Einfluss nördlicher Barbaren neue Moden aufkamen und die Fibula das wichtigste Schmuckstück wurde.

Im südlichen Gang.

Die Beispiele antiken Schmuckes in der Sammlung sind griechisch-kleinasiatischer Herkunft. Als Todtenschmuck kennzeichnen sich durch ihre leichte Arbeit u. a. zwei Ohrgehänge in Form von Rosetten, an welchen kleine Erosfiguren schweben. An einem zweiten Ohrgehänge (Abb. S. 204) sind fusslose Amphoren befestigt. Von sehr zierlicher Arbeit sind zwei Haar- oder Ohrringe, beide in Thierköpfe, eines Löwen und einer Antilope (Abb. S. 204), endigend. Eine aus feinstem Golddraht geflochtene Halskette endigt in zwei hohle Goldperlen, welche mit feinen Wellenlinien in Drahtwerk belegt sind. Ein Ohrring und ein scheibenförmiger Anhänger von einem Halsgeschmeide sind mit zartem Drahtwerk und aus winzigen Goldkörnern zusammengelötheten Trauben verziert. (Abb. S. 204.)

Zwei Fingerringe gehören der römischen Zeit an, stammen aber ebenfalls aus Kleinasien. Der eine zeigt an glattem Reif eine Glaspaste mit zwei schreitenden Eroten in weissem Relief auf schwarzem Grunde. Der andere hat die charakteristische Form eines Ringes, welcher sich für die Aufnahme vier verschiedenfarbiger Steine zur Hälfte in vier Ringe spaltet.

Vorgeschichtlicher und deutsch-römischer Schmuck.

In der südöstlichen Gangecke und im südlichen Gang.

Um die Zipfel und Säume der Gewänder auf der Schulter oder Brust zusammenzunesteln, bediente man sich seit den ältesten Zeiten jener in Form und Zweck mit unseren Sicherheitsnadeln und Broschen übereinstimmenden Spangen, für welche die lateinische Bezeichnung „Fibula" allgemein gebräuchlich geworden ist. In ihrer einfachsten Form besteht die Fibel aus einem meist bügelartig — zur Aufnahme der Gewandfalte — ausgebogenen Vordertheil, das an dem einen Ende in eine am Ansatz spiralig gewundene Nadel ausgeschmiedet ist, für welche ein Häkchen oder offenes Röhrchen am anderen Ende des Vordertheils Aufnahme bietet. Hergestellt wurden die Fibeln in der Regel aus Bronze; für die besseren Stücke wurde Silber oder Gold verwendet. Eiserne Fibeln sind des leichter zerstörbaren Materiales wegen nur in geringerer Anzahl erhalten.

Den orientalischen Völkern des Alterthums, welche genähte Kleidung trugen, waren diese Gewandnadeln unbekannt. Nicht selten kommen sie dagegen in griechischen Gräbern vor, deren Inhalt die älteste einheimische Kulturstufe repräsentirt. Bereits in einer für geschichtliche Forschung unerreichbaren Zeit muss der Gebrauch der Fibeln nach Oberitalien übertragen worden sein; denn auch in der untersten Schicht italischen Kulturbodens, vereinzelt auch in den Pfahlbauten der oberitalischen Seeen, sind dieselben vertreten. Italien wurde später das Hauptland für die Anfertigung solcher Heftnadeln, die überall da Eingang fanden, wo man genestelte Gewänder trug, also auch in den Ländern nördlich der Alpen. Besonders aus Etrurien wurde nach Gallien, der Schweiz, den Donauländern und Deutschland, ja weit nach Skandinavien hinauf dieser Artikel ausgeführt, und Bronzefibeln gehören daher zu den häufigsten Funden, welche aus den Gräbern der sogenannten Bronzezeit hervorgehen. Je weiter aber die Römer nordwärts vordrangen und sich festsetzten, um so mehr wurde die Fabrikation auf nordalpinischen Boden verlegt, wo nach und nach auch einheimische Arbeiter die römische Art der Metallbearbeitung erlernten. Indessen blieben die im Lande gearbeiteten Gegenstände immer noch in Form und Dekoration römisch, bis — etwa seit dem Ende des 5. Jahrhunderts n. Chr. — in den Gebieten der Franken und Alemannen ein eigenthümlicher nationaler Kunststil sich geltend machte.

Unter den durch Beispiele in der Sammlung vertretenen Typen fehlt die altgriechische Fibel; ihre Eigenthümlichkeit besteht darin, dass das freie Ende ausgeschmiedet ist zu einem drei- oder viereckigen Plättchen, dessen Unterrand aufgebogen ist, um als Nadelrast zu dienen. — Das Material der im folgenden aufgezählten Stücke ist, wenn nichts anderes bemerkt, Bronze.

Italische Typen:

„Fibula serpeggiante." Bügel zweimal spiralig gewunden, das freie Ende zur Aufnahme der Nadel aufgebogen und in eine platte Scheibe ausgeschmiedet. Vom Niederrhein. — Zwei Fibeln; Bügel nachenförmig, mit geometrischem Ornament verziert. Die eine mit kurzer, die andere, spätere, mit langer Nadelscheide. Vom Niederrhein. — Als Vordertheil zwei Scheiben aus spiralig gewundenem Draht. Das innere Ende der einen Spirale läuft in die Nadel aus, dasjenige der andern bildet die Nadelöse. Sogenannter „Hallstädter Typus" nach zahlreichen derartigen Fundstücken auf dem Grabfeld zu Hallstadt im Salzkammergut. Gefunden zu Bingerbrück a. Rh.

Gallischer (?) Typus (nach Montelius, sonst „La Tène-Fibel“ genannt): In der südöstlichen Gangecke und im südlichen Gang.

Zwei Fibeln. Spiralrolle an beiden Seiten des Bügels. Das freie, mit Nadelscheide versehene Ende ist auf- und zurückgebogen und mit einem länglichen Knopf versehen. Vom Niederrhein.

Römisch-deutsche Typen:

Silberne Fibel: Bügel bandartig mit Mittelrippe und abgesondertem Kopftheil. Die Spiralrolle ist theilweise verdeckt durch eine halbe Hülse. Die Nadelscheide liegt unterhalb des Bügelendes. Gefunden zu Fuhlsbüttel bei Hamburg. (S. d. Abb.) — Aehnliches Stück aus Bronze mit freiliegender Spiralrolle. Vom Niederrhein. — Bügel gerippt mit Scheibe am Hals. Die Spiralrolle durch eine Hülse verdeckt. Vom Niederrhein. — Aehnliches Stück mit viereckiger Platte und Löwenkopf. Vom Niederrhein. — Zwei Charnierfibeln mit breitem Bügel, die eine knopfförmig endigend, die andere mit aufgebogenem Ende und vierseitigem Plättchen mit Nadelrast. Vom Niederrhein. — Zwei Charnierfibeln in Armbrustform mit zwiebelförmigen Knöpfen. Vom Niederrhein.

Silberne Fibula aus den Gräberfunden zu Fuhlsbüttel bei Hamburg. Nat. Gr.

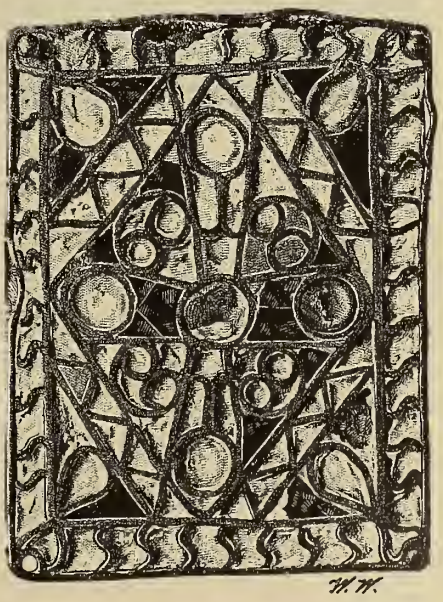
Skandinavischer Typus: Obertheil schalenförmig, Band- und Thierverschlingungen am Rande und an der aufgenieteten durchbrochenen Zierplatte. An der Unterseite eiserner Ansatz für die Nadel.

Dabei noch folgender vorgeschichtlicher Bronzeschmuck: Armreif aus dem Sachsenwald bei Friedrichsruhe. Zwei Armringe, deren Enden in grosse Scheiben spiralig aufgewickelt sind, aus Meeklenburg.

Mittelalterlicher Schmuck.

Im Schmuck des Mittelalters begegnet uns häufig ein schon im alten Aegypten angewandtes Verfahren, das Zellenmosaik. Ein Vorläufer des Zellenschmelzes, besteht dasselbe darin, dass man Plättchen farbigen Glases oder gespaltener Edelsteine in Zellen fasst, welche durch metallene Bändchen auf einer Metallplatte gebildet werden, ähnlich wie sie später bei dem im Feuer befestigten Zellenschmelz dienten.

Ein bei Gerona in Spanien ausgegrabenes Schmuckstück westgothischer Christen mit einem in blauem und grünlichem Glase ausgeführten Kreuze und ein bei Andernach am Rhein gefundenes Ohrgehänge der merovingischen Zeit mit rothen Almadinplättchen in Silberfassung vertreten dies Verfahren in der Sammlung.



Westgothisches Schmuckstück, mit Zellenmosaik aus blauen und grünlichen Glasstückchen auf weisser Kitt-Unterlage in Kupferfassung, Spanien, 5—6 Jahrhundert. Höhe 9 cm.

Abendländischer Schmuck des 16.—18. Jahrhunderts.

Im südlichen Gang.

Griechisches Ohrgehänge, Goldfiligran mit Naturperlen und schwarzweissem Email. 18. Jahrhundert,

Im Schmuck der Renaissance spielen an goldenen Ketten auf der Brust getragene Anhänger eine hervorragende Rolle. Aus Rollwerk-Motiven mit emaillirten Figürchen und Fruchtbüscheln zusammengesetzte Rähmchen oder portalförmige Einfassungen umgeben vollrunde auf Gold emaillirte Figuren mythologischen, biblischen oder allegorischen Inhalts. Die Edelsteine, welche das Rollwerk beleben, werden in hohe Kasten gefasst, deren Flächen mit zarten Ornamenten in Grubenschmelz verziert sind, oder sie bilden die Mitten farbig emaillirter Blumen. Hängende Naturperlen vervollständigen diese Anhänger.

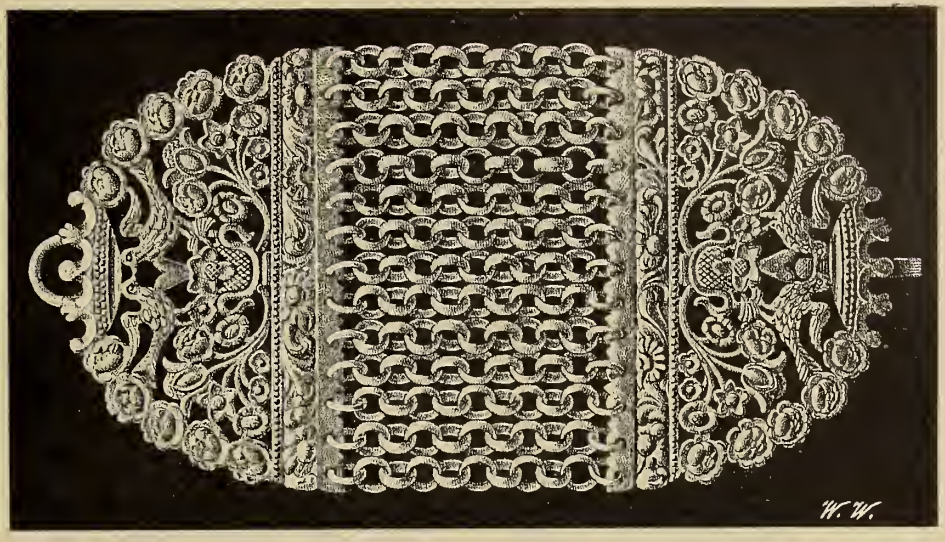
Beispiel: Anhänger: unter einem Baldachin die Madonna del Pilar von Saragossa in blauem Glockenmantel, zu ihren Seiten zwei kerzenhaltende Engel. Spanische Arbeit, erste Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Im 17. Jahrhundert trat das Goldschmiede-Email, dessen durchscheinende Farben im 16. Jahrhundert mit dem Feuer der Edelsteine gewetteifert hatten, in den Hintergrund; dafür fanden feine Schmelzmalereien auf weissem Zinnemail häufigere Verwendung, besonders auf den Rückseiten der Anhänger.

Im 18. Jahrhundert spielen die facettirten Edelsteine eine Hauptrolle im Schmuck. Anhänger und Ohrgehänge erhalten die Gestalt von frei bewegten Sträussen, auf denen Edelsteine, oft auch minderwerthige oder Nachahmungen aus Glas die Blätter und Blüthen besetzen. Zu beachten ist die Sorgfalt, mit welcher bei derartigen Sträussen die Kehrseiten der Metallfassungen durchgeführt sind.

Neben den emaillirten und mit Steinen geschmückten Schmucksachen der Vornehmen geht überall im Süden, wie diesseits der Alpen ein volksthümlicher Schmuck, welcher sich der alten Technik des Filigrans in Silber oder Gold bedient und in vielen Gegenden bis in unsere Tage im Gebrauch geblieben ist.

Soweit dieser Schmuck den deutschen und skandinavischen Völkern eigenthümlich ist, wird er im folgenden Abschnitt besonders besprochen. Einige Beispiele aus dem Venetianischen und aus Griechenland reihen sich hier an. Kleine Natur-Perlen finden dabei als Bommeln an den Ohrgehängen häufige Verwendung.



Silberne Brustkette aus den Vierlanden bei Hamburg, erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Nat. Gr.

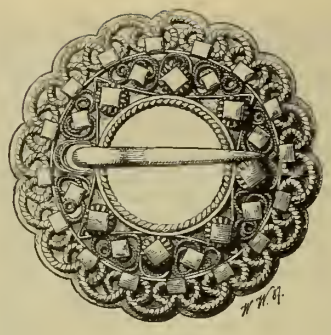
Niederdeutscher und skandinavischer Bauernschmuck.

In der südöstlichen Gangecke.

In vielen Gegenden Deutschlands hat der Filigran- oder Drahtwerk-Schmuck eine eigenartige, durch die örtlichen Trachten mannigfach beeinflusste Entwickelung durchgemacht, nirgend aber, weder in der Schweiz, noch in Bayern, noch irgendwo an den deutschen Küsten hat er sich prächtiger und vielgestaltiger entfaltet, als in den Marschen der Niederelbe. Die auch sonst durch ihre Gebräuche, ihre Tracht, ihren Hausrath und ihre überlieferten kunstgewerblichen Techniken vielfach von einander abweichenden Bewohner der Marschen beider Elbufer, auf dem rechten in den Vierlanden oberhalb Hamburgs, in der Kremper und Wilstermarsch unterhalb der Stadt, auf dem linken in der Winsener Marsch oberhalb Harburgs, in dem Altenlande und im Kehdinger Lande stromabwärts haben ihre Besonderheiten auch in eigenartigem Schmuck ausgeprägt. Von dem Schmuck dieser und anderer Gegenden Norddeutschlands besitzt das Museum eine sehr reiche, in sieben Schaukästen nach den Gegenden gruppirte Sammlung, welcher sich ein achter Kasten mit dem verwandten Schmuck der skandinavischen Länder anschliesst.

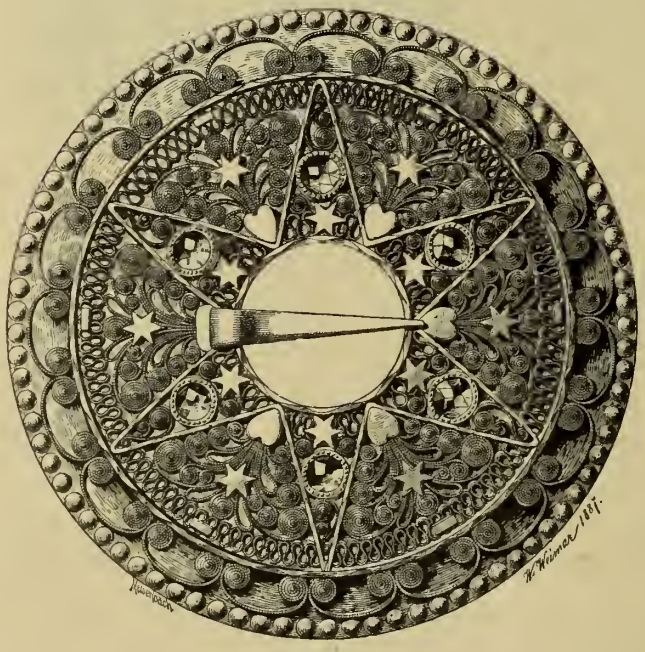
In den Vierlanden finden wir als wesentliche Stücke des Frauenschmuckes die Hemdspange und die Brustkette. Erstere hat die Form eines runden, sehr flach gewölbten Schildes mit runder Mittelöffnung, an deren Rand der bewegliche Dorn sitzt. Wochentags schliesst die Vierländerin ihr Hemd oben auf der Halsgrube mit einer glatten nur durch einige Gravirungen verzierten Spange; Feiertags trägt sie eine mit Filigran und Granaten, oder rothem und blauem Glasfluss, auch wohl mit kleinen gemalten Medaillons unter Glasplättchen reich geschmückte Hemdspange. Die Kette, für die Arbeitstage die einfache silberne, für die Feiertage die vergoldete, reicher gearbeitete, besteht aus zwei durchbrochen gegossenen

In der südöstlichen Gangecke.



Vierländer Hemdspange v. J. 1740. Nat. Gr.

und ciselirten Zierstücken, welche Blumenkörbe, Taubenpaare oder Herzen enthalten, an der Aussenseite mit Haken versehen, an der Innenkante durch fünf bis dreizehn dicke silberne Kettchen verbunden sind. Sie dient dazu, die weitausgeschnittene Oberjacke über den Brüsten zusammenzuhalten. Knöpfe von Drahtwerk spielen hier keine so bedeutende Rolle wie bei der Altenländerin. An jedem Aermel der Alltagsjacken sitzen nur drei runde, glatte oder durch eingeschlagene Striche ziemlich roh verzierte Knöpfe, welche zum Zuknöpfen der engen Aermel dienen; an den gestickten Sonntagsjacken deren sieben bis acht. Der Halsschmuck entbehrt vollends der Eigenartigkeit des altenländischen. Perlen von Glas oder Granaten umgeben in anschliessenden Reihen den Hals und werden vorn durch ein kleines silbernes viereckiges Schloss zusammengehalten, welches bald mit einem Paare schnäbelnder Tauben oder einem Namen gravirt, bald mit Drahtwerk belegt ist. An Stelle der jetzt üblichen schlichten Trauringe trug man früher solche, an denen ein verschlungenes Händepaar, Hände, welche ein Herz fassen, oder ähnliche Zeichen ländlicher Bildersprache angebracht waren. Auch dem Gesangbuch wurde sein Antheil am Schmuck durch silberne gravirte Eckbeschläge und Schliessen; nie aber findet es sich so reich mit Filigran geschmückt, wie in den holsteinischen Marschen.



Vierländer Hemdspange v. J. 1834. Nat. Gr.

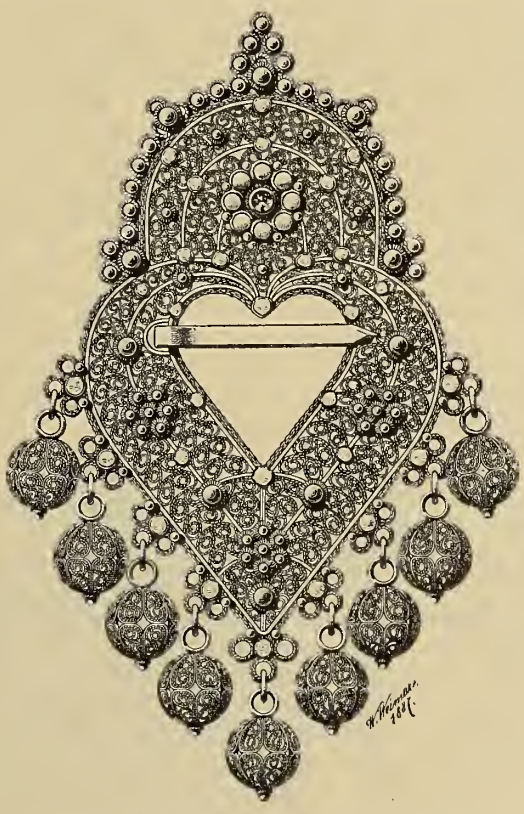
In der mit Silber überreich ausgestatteten Tracht des Mannes nehmen nur zwei Stücke aus gutem Drahtwerk unser Interesse in Anspruch. An der Stelle, wo die Frau die runde Spange trägt, schliesst der Mann das Hemd mit einem Paar mittelgrosser Knöpfe, welche durch ein bewegliches S-förmiges Glied verbunden sind; an der Spitze jedes Knopfes hängt eine runde oder eichelförmige Bommel. Die Hemdärmel werden mit je einem Doppelknopf geschlossen, welcher jenem ur-

In der südöstlichen Gangecke.

alten, schon während der Bronzezeit in dieser Gegend vorkommenden Typus angehört, bei welchem der Kopf durch einen runden, kurzen Stiel mit einer runden Scheibe verbunden ist. Bei den silbernen Knöpfen, welche in sehr grosser Zahl die Aermel und die Brust der Unter- und Oberjacken und die Hosen oben am Latz und jederseits am Schenkelschluss besetzen, fehlt das Drahtwerk wohl, weil es dem Zu- und Aufknöpfen hinderlich wäre. An den Hüten wurden früher silberne, das Hutband fassende Schnallen getragen, auf denen man gern den lübeckischen Doppeladler anbrachte.

Der in den Vierlanden getragene Schmuck wurde theils von den in den Dörfern selbst ansässigen Goldschmieden (aus einer Werkstatt in Neuengamme entnommene Bleimodelle zu Kettenzierstücken in der Sammlung), theils in der Stadt Bergedorf angefertigt.

Sehr reich entfaltet hat sich der Drahtwerkschmuck im Alten Lande. Die Hemdspange zeigt hier die im Norden weit verbreitete gekrönte Herzform, welche in wechselnder Ausstattung, aus meist ziemlich rohem Gusse auch in Mecklenburg, im Geestgebiet der Umgegend Hamburgs und auf der Insel Helgoland, aus mehr oder minder feinem, durchbrochenem, oder auf einer Platte befestigtem Drahtwerk im hannoverschen Geestgebiet, hie und da im Holsteinischen und im nördlichen Schleswig vorkommt. Ausgenommen in der Wesergegend, sind diese herzförmigen Spangen, die „Brut-Harten“, stets mit beweglichen Anhängseln, gegossenen kleinen Zierstücken oder Drahtwerk-Sternchen und Bommeln, drei bis neun an der Zahl, ausgestattet. Nirgend aber findet sich das gekrönte Brautherz in schönerem Umriss, in zierlicherer Ausbildung als im Altenlande. Zwei Typen herrschen hier vor: der feinere von durchbrochenem, vergoldetem Drahtwerk, an welchem ächte Granaten und türkisblaue Glasperlen mit dem Golde zu reizender Wirkung vereinigt sind und stets kugelige Bommeln hängen, und der weniger schöne, südlich vom Altenlande in der ärmeren Geest getragene, bei welchem das Drahtwerk auf einer dünnen Silberplatte befestigt, mit rundlichen Stücken grünen, rothen oder dunkelblauen Glases besetzt und mit Sternchen und Blümchen, nie mit Bommeln, behängt ist.



Silberne vergoldete Hemdspange mit Granaten und türkisblauen Glasperlen, aus dem Alten Lande, Mitte des 19. Jahrhunderts. Nat. Gr.

In der südöstlichen Gangecke.

Neben der herzförmigen Hemdspange spielen mannigfache Hals- und Brustketten, wie deren auch Allmers in seinem Marschenbuch beschreibt, eine Rolle im Schmuck der Altenländer Bäuerin. Bald sehen wir drei bis sieben Reihen von glatten, erbsengrossen, hohlen Silberperlen, bald von nur hirsekorngrossen, massiven, aus Draht zusammengebogenen Perlchen, bald von zierlich durchbrochenen Drahtwerkperlen bis zur Grösse einer kleinen Kirsche; oder die Bäuerin trägt, und zwar als Trauerschmuck, eine Schnur kirschen- bis wallnussgrosser, nur aus dem Rohen rundlich zugeschliffener wachsgelber Bernsteinperlen. In früherer Zeit galt der Bernstein als eine grosse Kostbarkeit, was sich daher erklären mag, dass man nur im Lande selbst gefundenen verarbeitete, wo er wohl im tiefen Grunde liegt, aber nur selten, etwa beim Graben von Brunnen oder wenn bei Deichbrüchen das Erdreich tief aufgewühlt wurde, zu Tage kam. Stets werden diese Perlenschnüre durch ein kleines, im Nacken getragenes Schloss aus silbernem oder goldenem Drahtwerk zusammengehalten und fallen im Bogen über die Brust herab. An dem Schlitz des Unterärmels der Jacken aus dunkelfarbigem, meist schwarzem Tuch baumeln sechs grosse Drahtwerkknöpfe, nicht zum Schliessen des Schlitzes, nur als Schmuck. Erstaunlich ist die Mannigfaltigkeit ihrer Muster. Ihre Schönheit und Grösse stehen im Verkältniss zum Reichthum ihrer Besitzerin; 12 Jacken mit vollem Besatz von je 12 grossen Knöpfen sind auch heute noch keine Seltenheit in der Lade einer Bäuerin. Da das Alte Land zum Theil noch an der überlieferten Tracht festhält, ist auch die Herstellung dieser Knöpfe nicht ganz erstorben. Noch leben Goldschmiede, welche zierliches Drahtwerk wohl zu biegen und zu löthen verstehen. Welche Stufenfolge ein Jackenknopf bis zu seiner Vollendung durchzumachen hat, ist an einer vom Goldschmied F. O. H. Bruncklorst in Buxtehude angefertigten Reihe von Drahtwerkstücken zu ersehen.

Des Weiteren gehört zum Schmuck der Altenländerin ein im selben Geschmack wie die herzförmigen Spangen mit Granaten und türkisblauen Perlen besetztes Mantelschloss, welches mit einer federnden Zunge schliesst, sowie ein Paar oft riesiger Schuhschnallen, entweder ganz von Silber oder mit silbernem Drahtwerk auf vergoldeter Platte. Bei hochfeierlichen Anlässen, insbesondere der Hochzeit, erscheint endlich das kostbarste Prunkstück der Tracht, der „silberne Bossen“ (Busen), welcher aus einer Doppelreihe gegossener silberner Haken besteht, die ihrer 24 an jeder Seite des Mieders aufgenäht sind und zur Verschnürung einer langen silbernen Kette dienen, durch deren Zwischenräume die silberne oder goldene, mit bunten Flittern besetzte Stickerei des Brustlatzes prächtig hervorglitzert.

Weiter elbabwärts auf dem linken Ufer in der Kehdinger Marsch treten schon andere Formen des Schmuckes auf, zum Theil ganz neue, so grosse rosettenförmige Schmuckstücke, welche am Schluss der Schürze paarweise angebracht werden. Zugleich schwindet dort die Lust an farbigen Steinen und Glasflüssen, reine Drahtwerk-Arbeit herrscht vor.

Auch in der ärmeren Geest und westwärts bis in die Gegend von Bremervörde zeigt der Bauernschmuck einen andern Geschmack. Dünnes Blech, gröbere Arbeit und eine an Theaterschmuck erinnernde Verschwendung bunter Glasflüsse kennzeichnen ihn. Die Hemdspangen

In der südöstlichen Gangecke.

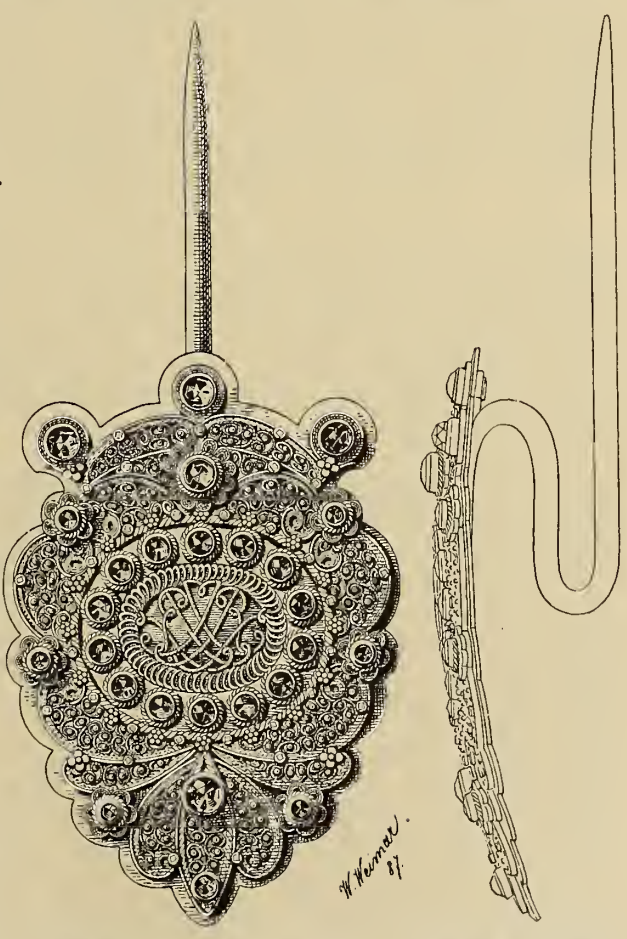
zeigen dort häufig die Form grosser platter Ringe; auch werden Ohrringe, welche im Alten Lande nicht vorkommen, getragen, in der Form grosser, breiter Drahtwerkringe, in deren Mitte ein Herzchen hängt.

Angefertigt wurden alle diese Schmuckstücke in den kleinen Städten des Landes, in Stade für die anstossende Kehdinger Marsch und das Alte Land, für letzteres in Buxtehude. Auch Lüneburg ist dabei betheiligt. Dort sind die meisten Schmucksachen entstanden, welche in der Winsener Marsch getragen wurden und Formen darbieten, welche sich von dem Schmuck der durch die Elbe von dem Winsener Land getrennten Vierlande ebenso, wie von dem Schmuck des Alten Landes unterscheiden.

Eingehendere Forschungen in den Gegenden zwischen Elbe und Weser werden bestätigen, dass sowohl hinsichtlich des Zweckes und der Form der Schmuckstücke, wie ihrer Verzierungen noch viele Verschiedenheiten vorkommen, dass diese jedoch nicht von persönlicher Willkür abhängen, sondern für bestimmte Gegenden nach alter Ueberlieferung scharf bestimmte Typen wiederholen, welche sich nur an den Grenzen ihrer Gebiete mit den Typen der Nachbargebiete vermischen.

Gleiche Beobachtungen werden weitere Untersuchungen des Bauernschmuckes auf dem rechten Elbufer ergeben. Schon ein vom noch lebendigen Schmuck des Alten Landes und des Kehdinger Landes völlig abweichendes Bild bietet der seit etwa einem Menschenalter abgestorbene Schmuck der Marschen auf dem gegenüberliegenden, rechten Ufer der Niederelbe, der Krempe- und der Wilster-Marsch. Nirgends finden wir das Drahtwerk zierlicher und sauberer gearbeitet, nirgends einen feineren Geschmack in dem Wechsel des Silbers mit der Vergoldung.

Kein billiger Glasfluss, nur ächte Granaten werden ihm



„Platensteker“ aus vergoldetem Silber. Drahtwerk mit Granaten, Wilster-Marsch. Ende des 18. Jahrhunderts. Nat. Gr.

In der südöstlichen Gangecke.

eingefügt. Dazu die für diese Gegend so bezeichnenden, auch in den Stickereien, Mangelbrettern, silbernen Krugdeckeln angewendeten symmetrisch verdoppelten Namens-Buchstaben, in Drahtwerk aus gebogenen Drähten verschlungen. Auch der Gebrauchzweck der Schmuckstücke ist ein anderer. Der „Platensteker“ ist ein grosses schildförmiges Zierstück an langer doppeltgebogener Nadel, welche dazu dient, die Schürze (den „Platen“) von unten an dem darüber sitzenden festen Brusttuch zu befestigen. Der „Rockopholer“, ein ähnliches Zierstück mit zwei spitzen Haken, dient zum Zusammenhalten des hinten aufgerafften Rockes. Die Hälften des Mantelschlosses fügen sich mit Haken und Oese zusammen, anstatt mit federnder Zunge. Der Halsschmuck, weniger üppig als im Alten Lande, besteht aus durchbrochenen silbernen Drahtwerkperlen, welche mit vergoldeten glatten Perlen von gleicher Grösse abwechseln. Dazu noch prächtige, mit Granaten besetzte Schuhschnallen, deren eiserne Dorne durch eine bewegliche Drahtwerkklappe dem Auge entzogen werden.

Gleiche Pracht und gleichen Geschmack zeigen die Beschläge der in gefärbtes Pergament mit Handvergoldung und aufgeklebten bemalten Kupferstichen gebundenen Gesangbücher und die Griffe der Messer und Gabeln. Auch die Knöpfe, bis zu vierzig an einem Anzuge, schmücken sich mit Granaten in vergoldetem Feldchen. — Selbst auf die Tracht des Mannes erstreckt sich diese Lust an Filigran-Arbeit; die kleinen Knöpfe, mit welchen er seine Weste schliesst, sind aus starkem Draht, dem Zweck entsprechend glatt zusammengelöthet.

Das den Marschen der Niederelbe benachbarte Dithmarschen zeigt wieder andere Schmuckformen. Unter diesen fallen uns die handgrossen Mantelschlösser auf, welche bald ähnlich den Drahtwerkarbeiten der Wilstermarsch, bald mit durchbrochenen Rococo-Ornamenten verziert sind. Ferner bei der Männertracht grosse Knöpfe mit gegossenem Relief, für welches die Flucht Josephs vor der Frau des Potiphar das beliebteste Motiv abgab, und andere Knöpfe mit halbkugelig geschliffenen Stücken honigfarbenen Bernsteins in silberner Fassung.

Weiter die nordfriesischen Inseln Sylt, Föhr, Amrum und die Halligen, von deren alterthümlichem Frauenschmuck bis jetzt nur derjenige der Föhrerinnen gut vertreten ist. Die silbernen Brustketten derselben erinnern entfernt an diejenigen der hamburgischen Vierländerinnen, und dienten wie diese dazu, das am Halse weit offenstehende, sich etwas unterhalb der Brust völlig zusammenschliessende Mieder des „Pei“ oder „Pie“ genannten Kleides über der Brust zu schliessen. Die Brustkette besteht aus zwei Hakenplatten, welche durch eine breite, oft durch ein Mittelstück unterbrochene Gliederkette verbunden sind; ein Behang silberner Ketten, bisweilen auch grosser Schaumünzen vervollständigt sie. In früherer Zeit wurde die Oeffnung des „Pei“ vor der Brust mit dem „Nedderkragen“ oder „Brastlap“ d. h. Brustlappen ausgefüllt, einem länglich viereckigen Stück geblümten Seidenzeuges, über welches der Behang der Kette herabfiel. An jeder Seite des Brustlappens sind 6 oder 12 grosse silberne Drahtwerkknöpfe befestigt, während in der älteren Tracht diese Knöpfe nur an der rechten Seite der Miederöffnung sassen. Aehnliche Knöpfe sitzen zu je vieren an dem äusseren Schlitz der Aermel, welche nicht am „Pei“ befestigt, sondern nur an Leinwand genäht und

In der südöstlichen Gangecke.

vor jenem angezogen wurden. Zum Schliessen der Schürzen dient ein, ähnlich in der Wilstermarsch benutztes, schildförmiges Schmuckstück mit Doppelhaken.

Im östlichen Holstein, am Ufer der Ostsee verschwindet der reiche Drahtwerkschmuck der Nordseeküsten. In der Probstei östlich von Kiel, in der Gegend von Preetz und Schöneberg, tritt ein zwar prunkender, aber werthloser Schmuck an die Stelle. Eine Hauptrolle in demselben spielen grosse, meist flache Knöpfe aus gestanztem Silberblech mit einfachen Rosetten-Mustern. Für die Schürzenschliessen wird zwar Drahtwerk verwendet, aber in leichter Arbeit und mit jenem Ueberfluss rother und grüner Glasstücke, welcher auch an dem Schmuck der Geestbauern westlich der Elbe auffällt. Beliebt sind bei den Probsteierinnen auch grosse langhängende Ohrbommeln, ein im übrigen Bauernschmuck des Landes wenig vorkommendes Schmuckstück.

Auch der Schmuck der norwegischen Bauern hat sich ein eigenthümliches nationales Gepräge bis in unsere Tage bewahrt. Der Stoff ist auch hier Silber, dem meist durch Feuervergoldung oder nur durch eine Art gelber Beize Goldfarbe gegeben ist. Als Technik wiegt die Drahtarbeit vor; daneben findet sich gegossene oder gestanzte Arbeit. Die in der Frauentracht am häufigsten vorkommenden Schmuckstücke sind die „Söljer“ (nach dem altnordischen Worte „sylgja“ d. i. Spange). Ihre Grundform ist die eines flachen, runden Reifens, an dessen innerem Rande der bewegliche Dorn angebracht ist. Durch schmückende Zuthaten ist die Grundgestalt vielfach verändert worden.

Eine häufige Spielart ist die „Bulesölje“, so genannt von den auf der ebenen oder leicht gewölbten, mit Filigran bedeckten Grundplatte des Reifens angebrachten, meist sechs flachknopfförmigen Beulen (Buler), deren obere Fläche meist aus durchbrochenem oder auf einer Unterplatte ausgeführtem Drahtwerk besteht. Die älteren, in das 14. und 13. Jahrhundert zurückreichenden Spangen dieses Typus sind an Stelle des Drahtwerkes auf und zwischen den Beulen mit gegossenen figürlichen Zierathen besetzt. Erst in späterer Zeit wird die Filigran-Arbeit zum vorherrschenden Ziermittel.

Eine andere alte Form ist die „Trandemsölje“, eine am Rande in acht flachen Bogen sich ausbuchtende Spange, deren vergoldete Grundplatte mit kräftigen, in glatte Knöpfchen endigenden, in fortlaufendem Linienschwung gezeichneten Drahtwerkranken übersponnen ist, welche an das Filigran der romanischen Goldschmiede erinnern. In der offenen Mitte ist ein breites, festes, auf dieselbe Art verziertes Querstück angebracht.

Eine dritte Form zeigt frei gearbeitete herzförmige Motive, welche aus starkem, gedrehtem Draht gefügt sind und, mit der Spitze nach der Mitte zu gerichtet, wie Blätter einer Blume den Raum zwischen dem äusseren und dem inneren, aus geflochtenem Draht gebildeten Rande des Spangenreifens füllen. Bisweilen ist der äussere Rand fortgelassen, wodurch die Spange einer flach ausgebreiteten Blume noch ähnlicher wird.

Eine vierte, in neuerer Zeit besonders häufige Art wird als „Slangesölje“ bezeichnet. Bei ihr sind der äussere und der innere Rand des Reifens bandförmig und mit kleinen klettenförmigen runden und kantigen Knöpfen besetzt, und ein drittes in regelmässigen Bogen geschwungenes Band füllt die Fläche zwischen den Rändern. Oft sind die

In der südöstlichen Gangecke.

Söljen dieser Art dicht mit kleinen, die Grundgestalt ganz verhüllenden runden Blechschälchen oder Plättchen behängt. Ein ähnlicher, durch ösenartige Drahtanhängsel noch vermehrter Behang zeichnet auch häufig die verbreitetste Art der Söljen, die „Ringsölje“ aus, welche aus einem mit Drahtwerkzierstücken besetzten massiven Drahtring mit festem Querstück besteht. Neben den Söljen kommen Doppelspangen, bei welchen zwei Zierplatten durch Haken und Oese verbunden sind, in vielfachen Spielarten vor.

Zum Zusammenhalten der vorn offenen Jacke der Frauen dient die „Snöring“, Schnürung, aus zwölf, zu je sechs auf jeder Seite des Mieders angenähten „Maljer“, d. i. Oesen, durch welche eine silberne Schnurkette gezogen wird. Die einzelne „Malje“ ist ein schildförmiges Zierstück und wird oft mit einem freihängenden kleinen Blechschälchen verziert; gewöhnlich besteht sie aus vergoldetem Drahtwerk, seltener aus getriebenem Silberblech.

In der Männertracht tritt das Silberdrahtwerk nur in Gestalt von Hemdenknöpfen, zum Theil mit Schälchenbehang, und von kleinen Westenknöpfen auf.

Die Männer und wohl auch die Frauen tragen die sogenannten „Stöle-Gürtel“ aus Leder oder rothem Tuch, auf welches viereckige Silberplatten „Stöl“ mit gestanztem Blattwerk oder Figuren genäht sind. Andere Gürtel in ausgebildeteren Kunstformen erinnern an die gegossenen Gliedergürtel der Renaissance.

Der Brauch, die Braut mit einer Krone zu schmücken, hat in Norwegen zu sehr stattlichen Brautkronen aus vergoldetem Silber geführt, welche in der Regel Eigenthum der Kirchen oder grösserer Höfe blieben und gegen Entgelt ausgeliehen wurden. Die Brautkronen scheinen weniger als andere Schmuckstücke ein nationales Gepräge zu tragen; ohne Zuhülfenahme des Filigrans sind sie meist aus gegossenen Theilen in den Zierformen der Spätrenaissance von städtischen Goldschmieden zusammengesetzt.

Im ersten Schaukasten: Schmuck der Hamburgischen Vierlande: Hemdspangen a. d. J. 1740—1868. Brustketten a. d. J. 1805—60. Halsketten, Schliessen, Doppelknöpfe. Eheringe a. d. J. 1776. Bleimodelle für Brustketten.

Im zweiten Schaukasten: Schmuck der Winsener Marsch, der Kehdingermarsch, aus dem Stader Geestgebiet und aus anderen Gegenden.

Im dritten und vierten Schaukasten: Schmuck des Alten Landes: Silberne Bossen, Hemdspangen, Mantel- und Kettenschliessen, Halsketten, Aermel- und Jackenknöpfe. Schuhschnallen. Bestecke.

Im fünften Schaukasten: Schmuck der Kremper- und Wilster-Marsch: Platensteker, Rockopholer, Halsketten, Kettenschliessen, Bügeltaschen, Bestecke, Gesangbücher, zumeist vom Ende des 18. Jahrhunderts.

Im sechsten Schaukasten: Schmuck aus Dithmarschen: Grosse Mantelschliessen, Bernsteinknöpfe, u. A. Schmuck aus der holsteinischen Probstei: gestanzte Knöpfe, Drahtwerkschliessen, Ohrbommeln u. A.

Im siebenten Schaukasten: Schmuck der nordfriesischen Inseln: Brustketten, Knöpfe u. A. Schmuck aus Ostfriesland: goldene Halsketten, Schliessen, Ohrbommeln, Eheringe.

Im achten Schaukasten: Schmuck aus Norwegen, aus Schweden, aus Island. Daneben eine norwegische Brautkrone aus vergoldetem Silber.

Die Ringe.

Im südöstlichen Gang.

Zur Zierde des Halses und der Arme verwendeten ringförmigen Schmuckstücken begegnen wir fast überall schon bei Völkern niedriger Kulturstufe und in vorgeschichtlicher Zeit. Der Ring als Fingerschmuck tritt jedoch erst auf einer höheren Stufe der Gesittung und unter gewissen Voraussetzungen auf, welche darin beruhen, dass er aller Wahrscheinlichkeit nach nicht nur als Schmuckstück schlechthin entstanden ist, sondern von seinem Anbeginn an einem bestimmten Gebrauchszweck als Siegelring dienen sollte. In dieser Eigenschaft findet er sich bei den Kulturvölkern der Euphrat- und Tigris-Thäler und des Nilthales schon in ältester Zeit in gefestigtem Gebrauch. Die Absicht zu schmücken trat dabei zurück gegen diejenige, eine in einen Stein gegrabene Inschrift oder ein bildliches Abzeichen der Person zu stetem Gebrauch sicher mit sich zu führen. An diese ursprüngliche Bestimmung des Fingerringes knüpft sich seine historische Bedeutung seit uralten Zeiten. Kein anderes Schmuckstück spielt wie der Fingerring eine Rolle in der Geschichte, keines ist wie dieser von Sage und Dichtung umwebt, keinem kommt auch heute noch in vielfachen Lebensverhältnissen eine so tiefe Bedeutung zu. Von dem goldenen Ringe, welchen Pharao dem Joseph als Abzeichen seines hohen Amtes übergiebt, dem Ringe, welchen der sterbende Alexander dem Perdikkas reichte, um ihn als seinen Nachfolger zu bezeichnen, dem Ringe, mit welchem der venetianische Doge sich dem Meere vermählte, führt eine gestalten- und begebnissreiche Geschichte des Ringes bis in unsere Tage, wo der Fingerring als Abzeichen des Verlöbnisses und des Eheschlusses seine bürgerliche und kirchliche Bedeutung sich inmitten einer Gesellschaft bewahrt hat, welche im übrigen längst verlernt hat, greifbaren Dingen sinnbildliche Bedeutung für Rechtsverhältnisse beizumessen.

Wenige Beispiele: Ringe der deutschen Spätrenaissance, emaillirt, mit hohem Steinkasten; mit verschlungenen Händen. — Trauerringe vom Ende des 18. Jahrhdts. — Eheringe norddeutscher Bauern. (Solche auch in den Schaukasten des Bauernschmuckes). — Siegelringe mit dem Palm'schen Wappen a. d. 19. Jahrhdt.

Ostasiatischer Schmuck.

Von der Unzahl sprachlich und rassenhaft verschiedener Menschen, welche Asien bevölkern und sich auf den verschiedensten Kulturstufen bewegen, sind durch ihren Schmuck in unserer Sammlung nur vertreten die Japaner, die Chinesen und die den Nordwesten der Insel Sumatra bewohnenden Atschinesen.

Merkwürdig ist, dass den Japanern der Schmuck in dem Sinne, wie wir ihn bei allen alten Culturvölkern vorfinden, nahezu unbekannt geblieben ist. Weder verwenden die Japaner Fibeln zum Nesteln der Gewänder, noch tragen ihre Frauen metallenen Ringschmuck am Hals, an den Armen oder den Fingern, noch schmücken sie ihre Ohren mit Gehängen. Nur bei der Haartracht der Frauen begegnen uns Schmuckstücke, lange Nadeln aus Schildpatt, aus unedlen aber zierlich verarbeiteten Metallen oder anderen Stoffen, sowie gelackte Kämme aus Holz, Elfenbein oder Schildpatt, und, jedoch selten, diademartige Schmuckstücke aus Metall.

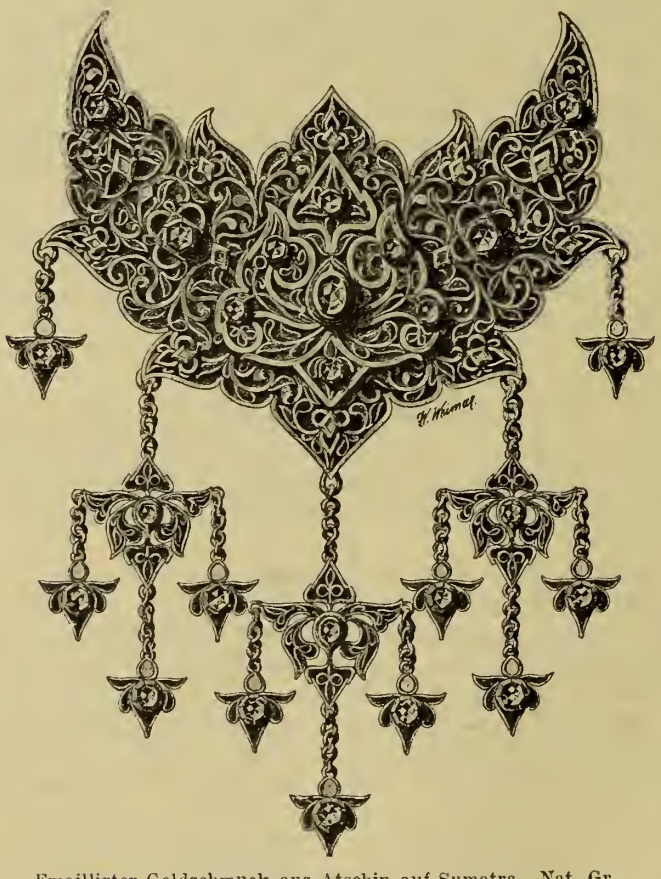
Beispiele: Grosse Haarnadel aus blondem Schildpatt mit Chrysanthemum. — Kleine Haarnadeln aus Metall: mit Gingkoblättern, mit Ahornzweig, mit Lotos-Frucht

Im südöstlichen Gang.

und -Blatt, in Gestalt einer Kiefernadel mit Mumeblüthe, einer Baumscheere mit Kamellia. — Altes Diadem aus Pawloniazweigen und Fohovögeln, in Zellenschmelzarbeit. — Schmuckkämme verschiedener Art.

Ueberaus reich entwickelt ist der Schmuck der chinesischen Frauen. Grosse Haarnadeln, phantastisch mit Drachen oder von Schmetterlingen umflatterten Blumensträussen verziert, spielen eine Hauptrolle. Rothe Korallen, weisse Perlen, gelber Bernstein, grüne und rothe Glasflüsse verbinden sich mit dem Türkisblau der Federn einer Eisvogelart zu vielfarbiger Pracht. Metallener Schmuck für Armbänder, Fingerringe, Ohrgehänge, Kapseln zum Schmuck der langen Fingernägel müssiger Weiber, Gürtelgehänge mit vielerlei kleinen Toilettegeräthen. Bei den älteren Arbeiten Verwendung von Halbedelsteinen, bei den neueren Zellenschmelz auf Silber unter vorherrschendem Hellblau in der Art der Hainan-Arbeiten.

Der Schmuck der Atschinesen auf der Insel Sumatra ist durch drei goldene Schmuckstücke vertreten. Das grössere derselben wurde von Frauen, die kleineren von Kindern auf der Brust getragen. Durch Beizen mit Pflanzensäften ist dem Gold eine feurig-rothe Farbe gegeben, von der sich die feinen, grünblau und weiss emaillirten und mit Edelsteinen statt der Blüthen besetzten Blätterranken schön abheben.



Emaillirter Goldschmuck aus Atschin auf Sumatra. Nat. Gr.

Die Taschenuhren.

Im südlichen Gang.

Als Erfinder der Taschenuhren gilt, obwohl Werke seiner Hand nicht erhalten sind, *Peter Henlein,* welcher im Jahre 1509 in seiner Vaterstadt Nürnberg Meister des Schlosserhandwerks wurde. Zeitgenössische Berichte erzählen, dass er schon als junger Mann „aus wenig Eisen" Uhren gefertigt habe, welche, wie man sie auch legen mochte und ohne alles Gewicht, gleichviel ob man sie im Busen oder in der Geldbörse mit sich trug, vierzig Stunden zeigten und schlugen. Danach darf man schliessen, dass Henlein's Erfindung im Wesentlichen darin bestand, die spiralförmig gewundene Feder als Triebkraft zu benutzen. Das Räderwerk, welches die Bewegung von der Triebkraft auf die Zeiger überträgt, kannte man schon weit früher von den Thurm- und Wanduhren, bei denen die Triebkraft durch Gewichte geliefert wurde. Die Erfindungen, durch welche im Laufe der Jahrhunderte der Mechanismus der Taschenuhr verbessert wurde, drehten sich hauptsächlich um die Verbesserung der Hemmungen, welche gegen die Wirkung der Triebkraft derart ankämpfen, dass das Räderwerk, welches, nur von der Triebkraft bewegt, diese in raschem Ablauf erschöpfen würde, zu einer stetigen Bewegung gezwungen wird.

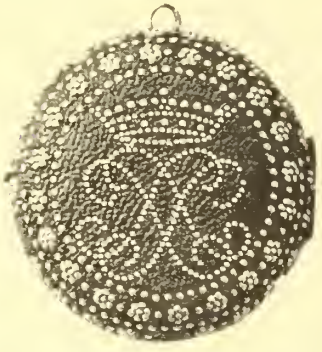
Bei den ältesten Taschenuhren, den Spindeluhren, wird der Zug der gespannten Feder, welche sich wieder abzurollen strebt, durch die Schnecke und die Waag in eine gleichmässige Bewegung übertragen. Eine an der Triebfeder oder dem Gehäus, in welchem diese mit ihrem äusseren Ende befestigt ist, angebrachte Darmsaite, oder in späterer Zeit eine Kette wickelt sich um die Schnecke, einen abgestutzten Kegel mit spiralischem Umgang. Zu Anfang des Ganges der Uhr greift die Zugkraft durch die Kette oben an der Schnecke, also mit kleinerem Hebelarm, an, dann bei nachlassender Spannung unten mit grösserem Hebelarm. Zur Hemmung dient die Waag, ein um eine senkrechte Achse, die Spindel, schwingender Stab, an welchem zwei kleine Schaufeln sitzen, die beim Hin- und Herschwingen der Waag in die Zähne eines kronenförmigen Rades eingreifen. Zur Verstärkung des Rückschwunges der Waag, welcher zunächst durch den Gegenstoss des Kronrades an der anderen Schaufel bewirkt wird, brachte man Schweinsborsten an, gegen welche die Waag bei ihren Schwingungen nach rechts und links anstiess, um durch den Gegendruck der federnden Borsten immer wieder nach der Mittellage zurückgeführt zu werden. Später wurde aus der stabförmigen Waag die radförmige Unruh. An Stelle der Borsten wandte *Huyghens* um die Mitte des 17. Jahrhunderts zuerst eine zarte Spiralfeder an, welche durch den Zug ihres einen Endes auf die Spindel der Unruh wirkte und, sich gleichmässig auf- und abwickelnd, die Schwingungen der letzteren regelte. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts wurde die noch heute übliche Cylinderhemmung erfunden, ein Jahrhundert später die freie Ankerhemmung. Gleichzeitig wurde die freie Chronometerhemmung ausgebildet, durch welche die Uhren erst zu wissenschaftlichen Zeitmessern geworden sind.

Die Bauart des Werkes musste auch die äussere Gestalt der Taschenuhren beeinflussen, weniger hinsichtlich der Grösse derselben — denn schon im 16. Jahrhundert finden wir häufig solche von liliputanischer Kleinheit — als hinsichtlich des Verhältnisses der Dicke der Taschenuhr zu ihren anderen Abmessungen. Die Eiform als diejenige anzusprechen,

Im südlichen Gang.

welche schon der Erfinder seinen Taschenuhren gab, ist insofern nicht begründet, als die verbreitete Bezeichnung „Nürnberger Eierlein“ auf falscher Deutung ihrer anfänglichen, von hora, die Stunde, abgeleiteten Benennung als „Orrlein“, „Uehrlein“, beruht. Thatsächlich aber ist die Eiform gegen Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts die häufigste. Daneben finden sich die Formen des Kreuzes, einer Eichel, eines Todtenkopfes und andere Absonderlichkeiten, besonders bei denjenigen Uehrlein, deren Räderwerk in eine Kapsel aus geschliffenem Bergkristall gesetzt ward, welches gestattet, die Bewegungen des kleinen lebendig erscheinenden Räderwerkes zu betrachten.

Im 17. Jahrhundert gelangte die runde Form, auf welche der Kreis des Zifferblattes hinführt, zu ausschliesslicher Herrschaft. Sie behauptet dieselbe fortan, abgesehen von den mannichfachen, Früchten oder Geräthen entlehnten Formen, in welchen die Goldschmiede der Zeit Ludwig XVI. die damals sehr beliebten kleinen Uhrwerke zu verstecken liebten. Die Uhren der Zeit Ludwig XIV. und des Rococo-Stiles sind sämmtlich noch sehr hoch gewölbt, was um so auffälliger erscheint, je kleiner diese Uhren oft sind. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kommen in Frankreich und Genf die ganz flach gebauten Taschenuhren in Aufnahme. Das 19. Jahrhundert hat sich von ihnen wieder zu Formen gewendet, welche mehr Rücksicht auf die Güte des Werkes und den sicheren Gang der Uhr, als auf die Mode nehmen.



Kapsel einer Taschenuhr aus Leder mit Gold-Piqué. Frankreich. Zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. Nat. Gr.

Die Ausstattung der das Räderwerk bergenden Kapsel hat zu allen Zeiten die Edelschmiede, Emailleure und Juweliere lebhaft beschäftigt. Im 16. Jahrhundert herrschte der vergoldete Rothguss und das gravirte Silber neben den durchsichtigen Kristallkapseln vor. Im 17. Jahrhundert bemächtigten sich die Emailmaler der Uhrkapseln, denen man, da das weiche Email der Abnutzung zu sehr ausgesetzt war, noch eine Ueberkapsel aus anderem Stoffe, nicht selten aus mit Gold- oder Silberstiften beschlagenem Chagrinleder, piqué, gab. Erst im 18. Jahrhundert machte man einen ausgedehnteren Gebrauch von Uhrkapseln aus getriebenem Gold. Unter dem Rococo-Stil sind besonders von England viele schöne Uhren dieser Art ausgegangen. In Frankreich liebte man um diese Zeit, die Werke mit ciselirten Kapseln aus vierfarbigem Gold — or à quatre couleurs — zu umhüllen, dessen Farben Gelb, Roth, Grün, Weiss man durch verschiedene Legirung des Goldes mit Kupfer und Silber erzielte.

Mit dem Stile Ludwig XVI. treten wieder die mit Maleremail geschmückten Uhrkapseln in den Vordergrund. Besonders in der französisch redenden Schweiz, wo schon damals die Uhrmacherkunst blühte, pflegte man diese Richtung, wobei die gemalten Figuren, bald im Costüm ihrer Zeit, bald allegorisch antikisirend, sich häufig von einer über guillochirten Gold- oder Silbergrund geschmolzenen Fläche durchsichtigen Emails abhoben.

Im südlichen Gang.

Kapsel einer Taschenuhr aus geschnittenem Eisen, der Grund vergoldet. England. Mitte des 18. Jahrhunderts. Nat. Gr.

Neben diesen Hauptrichtungen des Geschmackes begegnen wir noch vielerei anderen Uhrkapseln, z. B. solchen von bemaltem Porzellan, aus geschliffenen, in Gold gefassten Halbedelsteinen, aus ciselirtem Eisen. Beliebt waren gegen Ende des Jahrhunderts auch Uhren, an deren Zifferblättern kleine durch das Triebwerk bewegbare Figuren angebracht waren.

Der Brauch, das Uhrwerk in eine durchsichtige Kristallkapsel einzuschliessen, führte im 16. Jahrhundert dazu, die sichtbaren Theile des Getriebes selbst durch zierliche Durchbrechungen und Gravirungen zu schmücken. Diesen Brauch behielt man noch in den folgenden Jahrhunderten bei. Man pflegte den Deckel, unter welchem die den gleichmässigen Gang des Werkes regelnde Unruhe angebracht war, durchbrochen zu bilden und zu graviren. Auf diese „Spindelkloben“ genannten Scheibchen haben die alten Uhrmacher grosse Sorgfalt verwendet. Sowohl die französischen und deutschen Spindelkloben, welche an zwei gegenüberliegenden Seiten ihres Randes kleine Ansätze zur Befestigung haben, wie die englischen, welche nur an einer Seite einen fussartigen, der Befestigung dienenden Ansatz zeigen, bieten eine Fülle der schönsten Ornamente. In diesen herrschte der für diesen Zweck besonders geeignete Laub- und Bandelwerk-Stil der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch lange, nachdem die äussere Kapsel der Uhren schon völlig dem Rococo-Stil unterworfen war. Erst mit dem Ende des 18. Jahrhunderts schwindet diese kunstmässige Ausstattung des Werkes der Taschenuhren, um im 19. Jahrhundert dem einzigen Streben nach sicherem Gange des Werkes die Herrschaft zu überlassen. Die Verzierungen des Räderwerkes können jetzt um so mehr entbehrt werden, als man Dank der Erfindung der Remontoir-Uhren das Werk nicht einmal beim Aufziehen mehr zu Gesicht bekommt.

Kleine englische Taschenuhr, Anfang des 17. Jahrhunderts. Kapsel aus facettirtem Bergkristall in silberner, gravirter Fassung. Werk bez. John Charste in Kingstreet. (Gesch. v. Fräulein Marianne Busse).

Französische Taschenuhr, Anfang des 17. Jahrhunderts. Gravirtes Zifferblatt in einem Rand von Gelbmetall mit fein gravirten Ranken und Figuren. Werk bez. Daniel Gom. Lyon.

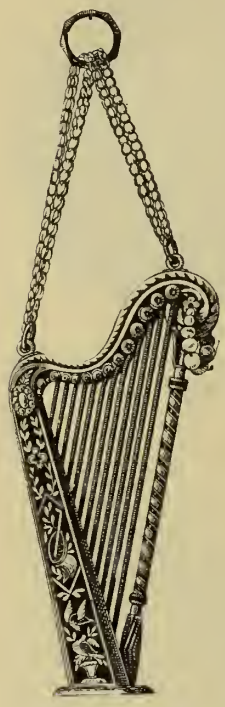
Niederländische Taschenuhr, Anfang des 17. Jahrhunderts in Eiform, mit Gravirungen: die Evangelisten, die Anbetung der Hirten; am hohen Rand Jagdfries.

Französische Taschenuhr, zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts; das mittlere Gehäus überzogen mit schwarzem Chagrinleder, welches mit Gold-Piqué verziert ist. (Gesch. von Herrn Dr. Herm. Stockfleth). (S. d. Abb. S. 220).

Englische Taschenuhren der Mitte des 18. Jahrhunderts, mit goldener Doppelkapsel, die innere glatt, meist mit hohem Rand in durchbrochenem

Im südlichen Gang.

Laub- und Bandelwerk, die äussere mit getriebenem Relief. 1) Landschaft mit Hirtin und dudelsackblasendem Hirten; in Randfeldern zwischen durchbrochenem Laub- und Bandelwerk die vier Welttheile; Werk bez. C. Cabrier, London. — 2) Britannia mit Füllhorn zwischen zwei Löwen. Werk von W. Finlay, London. (Gesch. d. Herrn H. A. Müller). 3) Apollo, umgeben von anderen Göttern, Werk von Tho. Tomson, London. 4) Rebekkas Empfang bei Isaak. (Gesch. von Frau Carl L. D. Meister Wwe.)



Emaillirte goldene Harfe mit Spieluhr. Genfer Arbeit vom Ende des 18. Jahrhunderts. 2/3 nat. Gr.

Englische Taschenuhr, Mitte des 18. Jahrhunderts; die Kapsel mit Adam und Eva unter dem Paradiesesbaum in Eisen geschnitten mit vergoldetem Grund. (S. d. Abb. S. 221).

Deutsche Taschenuhr, Mitte des 18. Jahrhunderts. Kapsel aus vergoldetem Tomback mit Penelope und den Freiern in Rococo-Ornamenten. Werk bez. Peter Harmsen, Hamburg. (A. d. Nachlass v. Herrn L. Bromberg).

Französische Taschenuhren der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Kapseln mit vierfarbigem Goldrelief. 1) mit Darstellung einer Jagd, Werk von Frères Melly. 2) Liebesopfer, Werk von Jean Philippe.

Genfer Taschenuhr vom Ende des 18. Jahrhunderts: mit mandelförmigem Emailbild, — Blumenopfer auf blauem, guillochirtem Grund, in Perlenfassung. (Gesch. v. Dr. Herm. Stockfleth); — aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: in schwarzemaillirtem Grunde goldene Ranken mit bunten Blumen in Grubenschmelz. Werk von Dimier & Co., Genf. (Gesch. v. Frl. D. H. M. G. Schäffer).

In Genf wurden gegen Ende des 18. Jahrhunderts auch die meisten jener Spieluhren angefertigt, welche die Damen damals an den „Chatelaines“ genannten Gliederketten am Gürtel zu tragen pflegten. In dem Schallkasten einer Guitarre oder einer kleinen Harfe verborgene Spiel-Walzen wurden bei aufgezogenem Uhrwerk durch den Druck einer Feder in Bewegung gesetzt und liessen durch den Anschlag ihrer Stifte an klingende Metallzungen die jeweilig beliebten Weisen ertönen. Die hier abgebildete, mit Gruben- und Malerschmelz feinverzierte kleine Harfe, ein Geschenk des Herrn Dr. Johs. Mohrmann.

Kleines Geräth der Frauen.

Zu allen Zeiten pflegten die Frauen mancherlei kleines Geräth zu gelegentlichem Gebrauch mit sich führen. So die silbernen Riechbüchschen, welche vom 17. bis 18. Jahrhundert bei keiner Bürgers- oder Bauersfrau von einiger Wohlhabenheit fehlen durften. Im 18. Jahrhundert, welches in dergleichen Kleinigkeiten gross war, beluden sich die eleganten Damen noch mit Döschen für Schminken und für die „Mouches“. Damals wurden die Essbestecke welche die Frauen an silbernen Glieder-Gürteln zu tragen pflegten, durch die kurzen Gliederketten der Chatelaines verdrängt, an deren Kettchen neben der Uhr oder dem Spielwerk allerlei kleine überflüssige Behälter oder Geräthe oder Erinnerungszeichen, die „Breloques“, baumelten. Auch die Deckel der kleinen immerwährenden Taschenkalender und der buch- oder fächerförmig aus Elfenbeinblättchen zusammengesetzten

Silbernes Riechbüchschen v. J. 1784. Schleswig. Höhe 19,5 cm.

Im südlichen Gang.

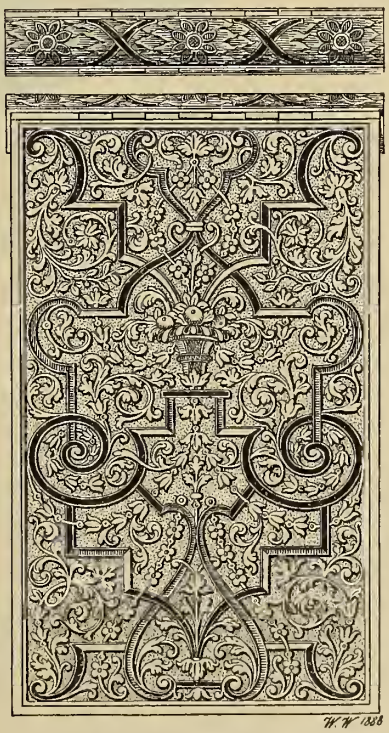
Notizbücher gaben den Goldschmieden zu zierlicher Arbeit Gelegenheit.

In Schleswig-Holstein und Dänemark war bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts das silberne Riechbüchschen, dän. „Hovedvandsaeg", wörtlich: „Kopfwasser (d. i. Eau de Cologne) = Ei" allgemein in Gebrauch, welches bestimmt war, ein mit Parfüm getränktes Schwämmchen aufzunehmen. Seitdem in neuerer Zeit das Riechfläschchen überhaupt seine alte Werthschätzung eingebüsst hat, findet man jene kleinen Behälter nur stellenweise noch bei der ländlichen Bevölkerung in Gebrauch.

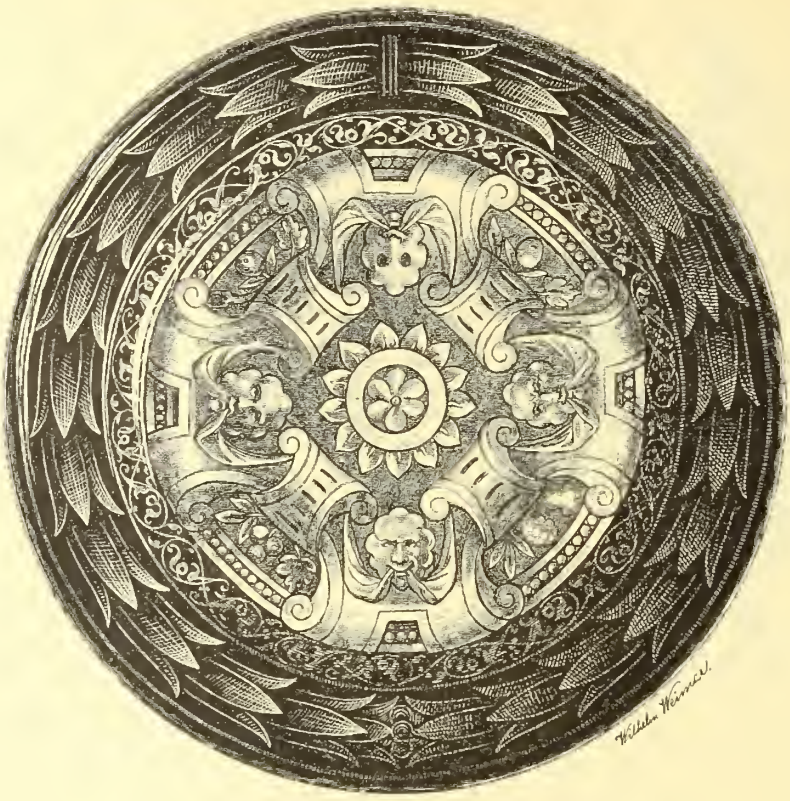
Zahlreiche Beispiele: Dosen in Form eines gekrönten Herzens mit gravirtem Laubwerk verziert, eine derselben mit der Jahreszahl 1760. Dosen in Form eines Fisches mit vergoldeten Flossen und beweglichem Schwanzende des Körpers. Dosen in Form kleiner Terrinen, eines Füllhorns oder einer Rococo-Vase.

Schreibtäfelchen: In Buchform, Deckel aus vergoldetem Silber mit kaltemaillirtem Bandelwerk und zierlichen Laubwerk-Ranken, dazu ein ebenso verzierter Bleihalter. Geschenk von Frau M. Schröder. (S. d. Abb.) Augsburg, Anfang des 18. Jahrhunderts. — In Fächerform, Deckel aus Stahl mit gravirtem Laubwerk in blau angelassenem bezw. mit blauem Laubwerk in eisenfarbenem Grunde; auf jedem Deckel runde, verstellbare Kalenderscheiben aus gravirtem, vergoldetem Messing, Augsburg, Anfang d. 18. Jahrhdts. — In Fächerform, die Silberdeckel, in welchen bewegliche Kalenderscheiben angebracht sind, mit gravirtem Laub- und Bandelwerk und Erzeugnissen der Jahreszeiten. (Gesch. von Herrn J. C. E. Lange.)

Silberner Fingerhut mit der Randschrift: „pin ich euch feindt, so sterb ich heindt"; eingesetzt ein Plättchen aus geschnittenem und untermaltem Bergkristall, worauf drei aus rothem Herzen erblühende Vergissmeinnicht und VMN 1570. Süddeutsch. — Silberner Behälter für Nähnadeln und Fingerhut, mit gravirten Blumenranken und zwei gekrönten Herzen über verschlungenen Händen mit der Umschrift „Un seul desir de nos deux coeur [s]." Französisch, 17. Jahrhdt.



Deckel und Rücken eines Notizbuches aus vergoldetem Silber mit kaltem Email. Augsburg ca. 1700. 4/5 nat. Gr.



Unterseite eines emaillirten Tellers: das Ornament der Mitte in Grisaille-Malerei, die Masken fleischfarben; das Ornament des Randes in Gold auf schwarzem Grund. Frankreich, Limoges. Zweite Hälfte des 16. Jahrhdts.

Das Maler-Email.

Im südlichen Gang.

Bei den älteren Verfahren der Schmelzarbeit trägt das Metall mehr oder minder zu der decorativen Wirkung der ihm aufgeschmolzenen Glasflüsse bei, daher man diese Verfahren auch als Goldschmiede-Email zusammenfasst. Ihnen steht das jüngere Verfahren des Maler-Emails gegenüber, bei welchem das Metall nur noch technische Bedeutung hat, indem es den festen Knochenbau abgiebt, welcher mit einer Schicht gefärbten Glasflusses überschmolzen und von derselben völlig verhüllt wird. Diese längst in den glasirten Thonwaaren des Orients vorgebildete Erfindung erscheint im 15. Jahrhundert in derselben Stadt Limoges, in welcher zwei Jahrhunderte vorher die Grubenschmelz-Arbeit geblüht hatte. Vermuthlich hatte der Erfolg der im 14. Jahrhundert von Italien ausgegangenen Schmelzarbeiten auf Silberrelief die Anregung zu diesem Fortschritt gegeben; wenigstens erinnern die ersten Arbeiten nach dem neuen Verfahren mit ihren leuchtenden, vielfarbigen Glasflüssen über untergelegten Gold- und Silberblättchen oberflächlich an die decorative Erscheinung jener älteren Arbeiten. Das neue Verfahren bedurfte nicht mehr des Goldschmiedes für die Ciselirung des Reliefs, sondern beruhte ganz in der Arbeit des Schmelzmalers auf einer Platte oder einem Hohlkörper aus gehämmertem Kupfer.

Im südlichen Gang.

Anfänglich wurde folgendes Verfahren befolgt. Nachdem die Zeichnung in die Kupferplatte leicht eingeritzt worden, überschmolz man dieselbe mit einer dünnen Schicht farblosen Glasflusses und ebenso die Rückseite, um das Werfen der Platte zu verhindern. Man zog sodann die Umrisse der Zeichnung mit einer dunkelvioletten oder schwarzbraunen Farbe kräftig nach und füllte die so abgegrenzten Felder mit opaken oder schwach durchscheinenden Schmelzfarben ohne Abtönung und Schattirung. Hierbei wurden die den nackten Theilen der Figuren entsprechenden Felder zunächst mit dunkelviolettem oder schwarzem Schmelz bedeckt und erst nachdem dieser in einem ersten Brande geschmolzen war, durch Decken mit weissem Schmelz in dünner Schicht für die Halbtöne, in dicker Lage für die Lichter weiter ausgeführt. Reichliche Höhung mit Gold ersetzte auf den übrigen Farbflächen die fehlenden Lichter, und Einzelheiten der Zeichnung wurden mit schwarzen Strichen nachgezogen und eingezeichnet. Durchscheinende Glasflüsse, deren man zu reicherer Wirkung an den Verzierungen der Gewänder und an Schmuckstücken bedurfte, konnte man auf dem Kupfergrund nicht zur vollen Geltung bringen, daher man die ihnen zugedachten Stellen zuvor mit ganz dünn geschlagenen Gold- oder Silberblättchen beklebte.

Die nach diesem Verfahren auf Platten ausgeführten Schmelzmalereien dienten zumeist kirchlichen Zwecken, als Füllungen des Rahmenwerkes von Heiligenschreinen, als Bilder kleiner Klappaltäre. Als Hauptmeister dieser Richtung tritt um das Jahr 1500 der Limousiner Nardon Pénicaud in den Vordergrund; ihm reiht sich als sein Schüler Jean Pénicaud der Aeltere an, in dessen Werken die durchsichtigen Schmelzfarben mit oder ohne Gold- und Silberfolien einen noch breiteren Raum einnehmen.

Um 1520 änderte sich der Geschmack, indem nunmehr dasjenige Verfahren, welches bei den älteren Arbeiten nur für die nackten Körpertheile befolgt war, mehr und mehr der ganzen Darstellung zu Grunde gelegt ward. Dies führte zu der Grisaille-Malerei, welche ihre künstlerischen Wirkungen auf schwarzem Grunde wesentlich mit aufgesetztem und verriebenem Weiss erzielte. Indem hierbei die vielen Brände, welchen man die Schmelzarbeit bei dem früheren, mit verschiedenen Schmelzen arbeitenden Verfahren aussetzen musste, verringert wurden, lernte man die Technik soweit beherrschen, dass nun auch Gefässe von vielerlei Art, Teller, Schüsseln, Schalen, Kannen, Salzfässer, mit Emailmalereien geschmückt werden konnten. In dem geschickten Aufsetzen des Weiss beruhte die Schwierigkeit und der Ruhm der zahlreichen Meister, welche sich in dieser Technik ausgezeichnet haben. Die Platte oder das Gefäss wurde zuerst mit einer Schicht von schwarzem, jedoch nicht völlig opakem Email überschmolzen, und darauf die Zeichnung gepaust. Sodann wurde diese vom Hellen in's Dunkle durchgeführt, indem man auf die Stellen des höchsten Lichtes einen dicken Tropfen weissen, mit flüchtigem Oel angeriebenen Emails setzte, diesen mit kleineren Tröpfchen umgab und nur mit der Nadel, nicht mit dem Pinsel, das Weiss vertrieb, mehr modellirend als malend. So konnte man alle Zwischentöne vom hellsten Weiss bis zum Schwarz des Grundes gewinnen, auch eine ganze Fläche mit einem gleichmässigen Halbton decken. Aus diesem liessen sich, nachdem das Email leicht angetrocknet war, mit der Nadel Striche ausheben, welche den dunklen Untergrund blosslegten, und als Schraffuren wie bei dem Abdruck einer radirten Kupferplatte wirkten. Weiter konnte man, nachdem diese

Im südlichen Gang.

Grisaillemalerei im Feuer befestigt worden, die nackten Körpertheile mit einem leichten Fleischton decken, Einzelheiten bunt übermalen und sogar weiss gegründete Flächen miniaturartig mit farbigen Schmelzen ausmalen. Auch durchsichtige Schmelze auf Gold- und Silberblättchen konnten zu reicherer Wirkung beitragen. Endlich blieb noch zu guter letzt das Gold, mit welchem man gern leichte Ornamente auf den dunklen Grund der Einfassungen der Bilder und die Unterseiten der Teller malte. (S. d. Abb. S. 224). Die verschiedene Anwendung, welche die zahlreichen Limousiner Emailmaler von den mannigfachen Hülfsmitteln ihrer Technik machten, kennzeichnet die Werke der einzelnen Meister und weist ihnen ihre Stellung an im Uebergang von der älteren Malweise zu der vollkommenen Grisaille-Malerei, in welcher die Limousiner Schule ihren Höhepunkt erreichte, und weiter im Niedergang von dieser zu der im 17. Jahrhundert zu ausschliesslicher Geltung strebenden farbigen Schmelzmalerei auf weissem Grunde, welche in der Folge sich zur Technik einer neuen Art künstlerischer Schmelzmalerei erhob, aber nicht mehr ein Privilegium der Limousiner blieb.

Unter den Meistern, welche der neuen Richtung folgten, begegnen uns noch einige Mitglieder der Familie Pénicaud, eine ganze Reihe von Meistern des Namens Limousin, unter denen Léonard Limousin (ca. 1505 — ca. 1575) der berühmteste ist, Jean und Joseph noch im 17. Jahrhundert arbeiten und oft noch die ältere Art der durchscheinenden Schmelze auf Folien anwenden. Ferner mehrere Meister des Namens Nouailher, als überaus fruchtbare Künstler Pierre Reymond und Pierre Courteys. Die reiche Thätigkeit dieser Männer füllt das ganze 16. Jahrhundert; aus ihren Werkstätten, denen nirgends Mitbewerber erstanden, versorgte sich die halbe Welt bis zu den Chinesen. Schon der Zeit des Verfalles im 17. Jahrhundert gehören die Meister der Familie Laudin an.

Die Limousiner Meister erfanden ihre figürlichen Vorwürfe nur ausnahmsweise selber. Wie ihre Zeitgenossen, die italienischen Majolicamaler, kopierten sie meistens Kupferstiche. Anfänglich solche von Martin Schongauer und Albrecht Dürer oder nach Rafael. Später arbeitete man nach Zeichnungen von Künstlern der unter italienischem Einfluss erblühten Schule von Fontainebleau und griff bei dem ungeheuren Bedarf auch nach den mit Holzschnitten illustrierten Bibeln und anderen Werken der Pariser und Lyoner Verleger. Unter den Ornamentstechern wurden neben Etienne de Laulne und anderen französischen Kleinmeistern die Deutschen Georg Pencz, Theodor de Bry und Virgil Solis fleissig benutzt. Auf keinem Gebiete vielleicht zeigt sich die praktische Bedeutung, welche dergleichen Stiche als Vorlagen für das Kunsthandwerk hatten, eindringlicher als bei den Limousiner Grisaillen.

Beispiele: Ovale, schalenförmige Zierplatte, bemalt in lebhaften, golden gehöhten Farben mit einer in einer Landschaft stehenden schlanken Frau, auf deren linker Hand zwei schnäbelnde Tauben sitzen (Venus?). Das blaue mit knitteriger Silberfolie unterlegte Untergewand wird von einem dreifarbigen Gürtel unter den Brüsten gehalten; der Mantel violett. Am Rand auf schwarzem Grunde Ranken in zweierlei Blau, Violett, Grün und Gelb. Gegenschmelz farblos. Bez. I. L. Werk des Joseph Limousin, Anfang des 17. Jahrhunderts.

Zwei kleine Teller aus einer Folge von zwölf Monats-Tellern, bemalt in Grisaille mit ausgehobener Schraffirung; die nackten Theile leicht fleischfarben; die

Gewandsäume golden. Die Darstellungen — Juing (Schaafschur) und Septembre (Weinlese) — nach Kupferstichen des Etienne de Laulne. Die Rückseite mit Rollwerk-Grottesken (S. die Abb. S. 224). Art des Pierre Reymond. Im südlichen Gang.

Als „venetianisches Email" bezeichnet werden gewisse auf Kupfer emaillirte Schalen, Kannen, Vasen und Leuchter, welche durch die häufige Anwendung gewundener Rundfalten und das Vorherrschen von Dunkelblau, Dunkelgrün und Weiss in den mit goldenen kleinen Grundmustern oder Pflanzenornamenten verzierten Schmelzflächen auf einen gemeinsamen Ursprung hinweisen, ohne dass für die Annahme, dieser sei in Venedig zu suchen, Beweise vorliegen. Auch die Herstellung ihrer Goldverzierungen, welche nicht mit dem Pinsel, und auch nicht durch Aufkleben gestanzter Blättchen und Sternchen bewirkt ist, bedarf noch der Aufklärung. Sicher ist nur, dass wir es hier mit Arbeiten zu thun haben, welche während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien handwerksmässig angefertigt worden sind.

Beispiel: Gebuckelte Schale, am Rande wechseln weisse, mit goldenen Sternchen besäte Rundfalten und vertiefte blaue, mit goldenen Sternblumen gefüllte Felder; ein grüner Reif mit goldenen Ranken trennt sie von dem Buckel, dessen weisse, mit ziegelroth und grün betropftem Grundmuster gefüllte Mitte von einem blauen, golden besternten Reif umschlossen wird.

Aus der französischen Emailmalerei des 16. Jahrhunderts entwickelte sich nach deren Niedergang in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Emailmalerei auf weissem Schmelzgrund. Hatten die Limousiner Künstler der Renaissance ihren Werken einen durch die eigenartige Technik bedingten, nur ihnen eigenen Stil aufgeprägt, so kann ein Gleiches von den Emailmalereien der neuen Richtung nicht gesagt werden. Mögen dieselben als künstlerische Leistungen volle Beachtung verdienen, so unterscheiden sie sich in der Wirkung doch nicht wesentlich von den ohne eingebrannte Farben auf anderen Stoffen ausgeführten Klein-Malereien. Durch das ganze 17. und 18. Jahrhundert blieb das neue Verfahren in Uebung; vorzugsweise fand es Anwendung auf kleinere Gegenstände, wie Dosen und Uhrkapseln, seltener auf Gefässe; seine hervorragendsten Leistungen sind Malereien kleiner Bildnisse.

Als Unterlage für diese Schmelzmalereien bediente man sich des Kupfers, für die feineren Arbeiten des Goldes, nur selten des Silbers, da dieses im Feuer unsicher ist. Galt es, auf dem Deckel einer goldenen Dose ein Emailbildchen anzubringen, welches nicht die ganze Fläche füllen sollte, so wurde zunächst das Feld des Bildes mit dem Stecheisen gleichmässig soweit vertieft, wie die Emailschicht stark werden sollte, und der Grund gerauht, damit das Email besser hafte. Galt es, den Deckel einer kupfernen Dose ganz mit Schmelz zu überziehen, so wurde die leicht gewölbte Platte ringsum mit einem metallenen Rande eingefasst, welcher der Dicke der Schmelzschicht entsprach. Im ersteren Fall bedurfte die hinreichend starke Platte keines Schmelzüberzuges auf der Kehrseite; im letzteren war dieser Ueberzug, das „contre-émail" nothwendig, weil die Platte sich durch den Zug des erstarrenden Emails der Schauseite verziehen würde. Im 17. Jahrhundert verstärkte man dünne Goldplatten häufig durch das Auflöthen von Drähten auf die zur Aufnahme des Contre-Emails bestimmte Rückseite.

Im südlichen Gang.

Auf die so vorbereitete Metallfläche wurde das weisse Zinnemailpulver in feuchtem Zustande mit der Spatel aufgetragen. Erst durch behutsames Andrücken eines trockenen Leinentuches, dann durch Erhitzen entzog man dem Email das Wasser, um es alsbald, noch warm, einem ersten Brande in einem kleinen Muffelofen auszusetzen, dessen Einrichtung es vor Aschenflug schützte. Nach diesem Brande wurden die welligen Erhöhungen des erhärteten Emails abgeschliffen, etwaige Blasen aufgestochen, und Löcher mit Emailkörnchen ausgefüllt, sodann ein zweites Feuer gegeben und so fortgefahren, bis eine völlig ebene glatte weisse Malfläche gewonnen war.

Zum Malen bediente man sich durch Metalloxyde gefärbter Glassätze, welche in einem Achatmörser aufs feinste gepulvert und mit Wasser oder Lavendelöl verrieben aufgetragen wurden. Die Palette der Emailmaler war eine sehr reichhaltige, da die geringe Hitze, deren man zum Schmelzen der Flüsse bedurfte, die Anwendung vieler Oxyde gestattete, welche z. B. dem Majolikamaler deswegen versagt waren, weil die stärkere Gluth, deren er zum Schmelzen seiner Glasur bedurfte, dieselben zersetzt haben würde. Im Allgemeinen sind es dieselben Farben, deren sich im 18. Jahrhundert die Porzellanmaler und die Fayencemaler auf schon gebrannter Glasur bedienten. Dem Schmelzmaler bot sich aber ein grösserer Spielraum, da er nicht, wie jene, darauf angewiesen war, alle Farben in einem Brande zum Fluss zu bringen, sondern in folgenden, schwächeren Bränden empfindlichere Farben dem Feuer aussetzen konnte. Die Kenntniss der Zusammensetzung der Farben und ihres Verhaltens zur Hitze war zu einer Zeit, wo noch fast jeder Emailmaler seine Farben selbst bereiten musste, eine wichtige Voraussetzung des Gelingens der Arbeit. Versuchspaletten erleichterten die Arbeit, bei welcher der Maler die schliessliche Wirkung seiner Farben, welche sich erst im Brande entwickelten, nur mit geistigem Auge sehen konnte. Begonnen wurde das Malen bei dem um die Mitte des 18. Jahrhunderts üblichen Verfahren mit den Umrissen, welche mit Marsroth (Eisenroth) vorgezogen wurden, weil dieses sehr dünn aufliegt und die weiteren Farben nicht beeinträchtigt. Nachdem diese Zeichnung durch leichtes Erhitzen befestigt worden, wurde sie ausgemalt, wobei die Farben zunächst nur schwach aufgetragen wurden. Ein erster Brand schmolz sie ein; sodann wurde die Uebermalung wiederholt, ganz so, als ob der zweite Brand das Werk vollenden sollte. Derselbe genügte jedoch nicht, eine dritte Uebermalung mit folgendem Brande, ein vierter und oft noch ein fünfter Brand mussten hinzukommen, um die harmonische Wirkung der Farben dem Vorbilde gemäss zu erreichen.

Der französische Goldschmied Jean Toutin aus Chateaudun gilt schon den Verfassern der Diderot'schen Encyclopädie als der erste, welcher die Schmelzmalerei auf weissem Grund anwendete; dass er dies schon im 16. Jahrhundert nicht unbekannte Verfahren vervollkommnete, darf angenommen werden. Ihm folgten Robert Vauquer, welcher seine Entwürfe für emaillirte Uhrkapseln auch in feinen Ornamentstichen hinterlassen hat, und andere französische Meister. Alle überragte jedoch der Schweizer Jean Petitot. Geboren zu Genf i. J. 1607, kam dieser noch als Jüngling an den Hof Karls I. nach London, wo er unter dem Einflusse van Dyk's mit grossem Erfolge thätig war und Bildnisse des Königs und vieler Vornehmer in Email malte. Mit ihm arbeitete sein Landsmann und Schwager Jacques Bordier. Nach der Hinrichtung des Königs

i. J. 1649 liessen beide Künstler sieh in Paris nieder, wo sie am Hofe Ludwig XIV. vielbegehrte Emailbildnisse der Hofgesellsehaft schufen. Trotzdem wurde durch die Aufhebung des Ediets von Nantes i. J. 1685 Petitot genöthigt, Frankreich zu verlassen. Er starb in seiner Heimath zu Vevey i. J. 1691. Im südlichen Gang.

Eine grosse Zahl von Schülern und Nachahmern folgte dem berühmten Meister. Unter ihnen werden Franzosen, Schweden, Deutsche und vor Allen Genfer genannt, welche jene zahlreichen kleinen Emailbildnisse sehufen, in denen die vornehmen Männer und schönen Frauen des 18. Jahrhunderts uns ihre Züge überliefert haben. Die Dosenmalerei, welche damals in ihrer Blüthe stand, beschäftigte ebenfalls viele dieser Meister. Ihre Werke mit ihren Namen zu bezeichnen, war allgemeiner Brauch, wogegen auf die dargestellten, selten genannten Personen meistens nur aus gleichzeitigen Kupferstichen oder anderen Bildnissen geschlossen werden kann.

Auch in Deutschland breitete sich die Schmelzmalerei auf weissem Grund aus. In Augsburg verbanden sich die Schmelzmaler mit den Goldschmieden zur Ausstattung von Bechern, Kaffeegeräthen, Anbietplatten und anderen Gefässen aus vergoldeten Silber. Man setzte entweder die emaillirten Kupferplättchen einzeln in den Silbergrund ein, oder man zog bei kleineren Gefässen den emaillirten kupfernen Hohlkörper über einen silbernen Kern, auf dem er durch umgelegte Ränder festgehalten wurde. Als einer der bedeutendsten Augsburger Meister wird der 1698 gestorbene Joh. Conrad Schnell genannt; unter seinen Nachfolgern Jacob Priester, von dessen Hand die Sammlung einen schön bemalten Becher besitzt. Auch hier blieb die Kunst bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts in Uebung. Von den Zeitgenossen Schnell's arbeiteten die Genfer Schmelzmaler Gebrüder Huault am kurfürstlichen Hofe zu Berlin. In eine jüngere Zeit gehören der Kopenhagener Ismael Mengs, welcher 1764 in Dresden starb, und sein berühmterer Sohn Raphael Mengs, ein Schüler seines Vaters. Ueberall, wo eine glänzende Gesellschaft sich um einen fürstlichen Mittelpunkt schaarte, begegnen wir in ihren Diensten mehr oder minder berühmten Schmelzmalern, bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts die Kunst des Feuermalens aus der allgemeinen Uebung verschwindet und nur an wenigen Stätten, in Genf, Paris und London, sich erhielt, ohne jedoch ihre Bedeutung für die Bildnissmalerei bis in unsere Tage bewahren zu können.

Hauptstücke deutscher Schmelzmalereien. Ein kleiner Becher, bez. J. J. Priester p., von Kupferemail mit silbernem Futter und Fuss, fein bemalt in lebhaften Farben mit einer vornehmen Quartettgesellschaft in einem Schlossgarten. Zwei Damen spielen Spinett und Guitarre, zwei Herren Gambe und Querflöte. Augsburg, Anfang des 18. Jahrhdts. (Sammlg. Paul.)

Ein Stockgriff in Krückenform, emaillirtes Kupfer, mit Mustern der wichtigsten um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Sachsen üblichen Verzierungsweisen der Emailmaler. Violette und gelbe Rococo-Ornamente gliedern die Fläche, die Felder theils mit Grundmustern in Gelb, Seegrün oder Hellblau, theils mit bunten Blumen oder Vogelgruppen in weissem Grunde, theils mit figürlichen Bildern (Reitergefecht, Watteaufiguren, Amoretten) in Rosa-Camayeu. (Sammlg. Paul.)

Asiatische Schmelz-Arbeiten.

Im südlichen Gang.

In China gehört die Zellenschmelz-Arbeit nicht zu den alten Techniken, deren Anfänge sich dort im Dämmerlicht einer noch halbmythischen Geschichte verlieren. Schon ihre chinesische Bezeichnung als „Ta-chi-yao", d. h. Email der Araber, deutet auf die Einführung aus dem Westen. Byzantinische Kunstübung mag schon früh übermittelt sein auf den Handelswegen, welche das griechische Kaiserreich mit dem Heimathlande der Seide verknüpften; oder der friedliche Verkehr, welcher sich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, als die mongolischen Eroberer Chinas im Karakorum, und später als sie in Peking glänzend Hof hielten, entwickelte, mag unter den europäischen Abenteurern, welche der Weltruhm der Mongolen-Khane anzog, auch griechische Goldschmiede dorthin geführt haben. Auffallend ist, dass der überaus lebhafte Seehandel, welcher im 17. und 18. Jahrhundert Ersatz für den durch grosse Völkerfluthen im innersten Asien unterbrochenen Landhandel bot, nachweislich nicht ein einziges Beispiel chinesischer Zellenschmelzarbeit den nach Erzeugnissen China's gierigen Europäern zugeführt hat. Es bedurfte erst der Plünderung des kaiserlichen Sommerpalastes zu Peking durch die Franzosen und Engländer i. J. 1859, um uns mit diesem Zweige des chinesischen Kunstgewerbes bekannt zu machen. Die prachtvollen alten Arbeiten, welche von den Siegern heimgebracht worden sind, reichen nach den Inschriften auf ihnen nicht über die Ming-Dynastie zurück, welche von der zweiten Hälfte des 14. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts China beherrschte. Hieraus darf jedoch nicht geschlossen werden, dass der Zellenschmelz eine der kaiserlichen Hofhaltung vorbehaltene Arbeit gewesen, sondern nur, dass er nicht in denjenigen Theilen des ungeheuren Reiches geübt wurde, aus welchen die europäischen Kaufleute in den ihnen geöffneten Häfen ihre Handelswaaren beziehen durften. In den letzten Jahrzehnten sind denn auch zahlreiche Stücke zu uns gelangt, aus denen geschlossen werden darf, dass die Blüthenjahre des chinesischen Porzellans unter den Kaisern Khang-hi und Kien-lung, bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, auch eine Blüthezeit der Zellenschmelz-Arbeit waren, und dass die Technik bis auf den heutigen Tag in flotter, wenngleich durch den sinkenden Geschmack ungünstig beeinflusster Uebung geblieben ist.

Die Palette der Zellenschmelz-Arbeiten Chinas wechselte mit den Zeiten. In den älteren Arbeiten herrschen dunkele Farbtöne, ein tiefes grünliches Blau vor den anderen Farben, daneben Gelb, Violett, Schwarz und ein unreines Weiss. Die metallenen Gefässkörper sind schwer; die Stege sind fein, wirken aber deutlich als die farbigen Schmelze trennende Metalllinien. Dann bereichert sich die Technik, die Palette wird mannigfacher, ein helles Blau tritt in den Vordergrund, gebrochene, zartere Töne werden gewonnen, die farbige Gesammtwirkung ist reich und harmonisch. Dieser Vorzug schwindet in den jüngeren Arbeiten, deren Buntheit oft den gerühmten Farbensinn der Orientalen vermissen lässt. Im Dienste des abendländischen Marktes neuerdings wieder belebt, hat die alte Technik in China sich zu wirklich neuen Schöpfungen nicht aufzuschwingen vermocht. Dieses zu erreichen blieb den findigeren Japanern vorbehalten.

Auch aus Japan hat uns der Handel in früheren Jahrhunderten keine Zellenschmelzarbeiten gebracht, obwohl diese Technik gegen Ende

des 16. Jahrhunderts dorthin aus China gelangt war. Ihre Uebung blieb aber lange Zeit auf Nagoya in Owari beschränkt, welches mit den alten Ausfuhrhäfen keine Verbindungen hatte. Dort ist auch heute noch ihr Hauptsitz und erst seit etwa 20—30 Jahren haben sich ihrer auch die Kaiserstädte Kioto und Tokio und die gewerbreichen Hafenplätze Osaka und Yokohama bemächtigt. Im südlichen Gang.

In den letzten drei Jahrhunderten gehörte die Zellenschmelz-Arbeit nicht in den Kreis derjenigen Techniken, welche vom Aufschwung der Künste emporgehoben wurden; im Vergleich mit dem, was die japanischen Erzgiesser und Thonarbeiter, die Metallciseleure, die Lackmaler, die Schnitzer, die Weber und Sticker schufen, bleiben die Leistungen der Schmelzarbeiter weit zurück; sie gelangen nicht dazu, den chinesischen Einfluss abzustreifen, und erheben sich nicht über das Niveau handwerklicher Tüchtigkeit. In technischer Hinsicht unterscheiden sie sich von ihren chinesischen Vorbildern durch einen aus viel dünnerem Blech gehämmerten Körper, bei welchem daher das Gegen-Email, das bei den massiven Metallgefässen Chinas oft ganz fortbleiben konnte, unerlässlich war. Auffällig ist, dass dieses Gegen-Email die Innenflächen selbst der gebauchten Gefässe oft nicht als einfache Glasur überzieht, sondern auch dort in der Form des Zellenschmelzes auftritt. Die Farben waren anfänglich matt und unrein; einem schmutzigen Weiss wurde grosser Raum gegönnt, daneben erscheinen ein helles, doch trübes Blau, ein stumpfes Grün, Gelb und Ziegelroth.

Später, wohl erst in unserem Jahrhundert, wird der Metallkörper schwerer und ändert sich die Palette, indem jetzt ein dunkles Grün die Gründe füllt und die farbige Harmonie des Ganzen bestimmt; in den verstreuten Grundmustern wirken ein lebhaftes Blau, ein stumpfes Ziegelroth, ein trübes Weiss mit anderen Farben nur an zweiter Stelle. Erst nach der Wiener Weltausstellung v. J. 1873 streift das Shippo-yaki, (d. h. etwa die Arbeit in gebrannten Edelsteinen), wie man den Zellenschmelz in Japan nennt, die technischen Fesseln ab, und erhebt sich zu einer unvergleichlichen Beherrschung der Schmelzfarben und zu freien künstlerischen Schöpfungen. Dabei wird in neuester Zeit freilich der decorative Reiz, welchen die goldenen Trennungslinien der Farbflächen bieten, nur zu sehr einer freien, rein malerischen Behandlungsweise geopfert, so dass die Stege verschwinden, die Schmelzflächen sich ausdehnen und schliesslich das Zellen-Email auf Maler-Email hinausläuft.

Ueber das Verfahren, welches beobachtet wurde, bevor diese allerjüngste Phase der Technik eintrat, hat J. J. Rein gründliche Beobachtungen übermittelt, deren Schilderung sich an den die verschiedenen Stufen der Arbeit vertretenden Stücken unserer Sammlung verfolgen lässt.

Die kupfernen Gefässe werden mit nach innen und aussen übergreifenden Messingrändern versehen, deren Höhe der Dicke der Emailschicht entspricht, welche man aufzuschmelzen beabsichtigt. Auf dem Kupfer werden die Umrisse der Zeichnung mit Bleiweiss vorgezeichnet. Der Vorlage zu dieser Zeichnung folgend biegt man nun schmale Messingstreifen mit Hülfe einer Drahtzange über einer die Vorlage bedeckenden Glasplatte zu allerlei kleinen Formen. Die so gebogenen Streifen werden mit ihrer Schmalseite auf die entsprechenden Stellen der Vorzeichnung am Gefäss befestigt, zuerst vorläufig mittelst eines Klebemittels aus den Wurzelknollen einer Orchidee, danach dauerhafter mittelst eines leicht

Im südlichen Gang.

schmelzbaren Lothes. Nach dieser Arbeit erscheint das ganze Gefäss mit einem Netz flacher Zellen übersponnen. In diese füllt man nun die gepulverten, mit Wasser zu einem Brei angerührten Glasflüsse, bei welcher Arbeit Rein eine Theilung schon ganz nach europäischer Art beobachtete, so, dass jeder Arbeiter immer nur eine Farbe in bestimmte Zellen füllte. Sind die Schmelzfarben lufttrocken, setzt man sie einem ersten Brande aus. Hierbei sinken sie in Folge des Sinterns unter die Fläche der Zellenränder. Nach dem Erkalten füllt man alle Vertiefungen nach, brennt nochmals und wiederholt dieses Verfahren so lange, bis alle Zellen ebenmässig vollgeschmolzen sind. Endlich wird die Fläche abgeschliffen und polirt, wobei den wohlfeileren Arbeiten noch mit Ausbesserungen mittelst Pflanzenwachses und Uebermalens in unlöblicher Weise nachgeholfen wird. Das Brennen der Schmelze erfolgt in kleinen Muffeln, um welche man ohne besonderen Ofen Holzkohlen schichtet, mit Draht befestigt und in Brand setzt. Dieses scheinbar unvollkommene Verfahren gestattet, der Gluth durch Auseinanderreissen der Kohlen plötzlich Einhalt zu thun, was für den Erfolg wesentlich zu sein scheint, um ein Auslaufen der leichtflüssigen Schmelze aus ihren Zellen zu verhindern.

Ein gleiches Verfahren wird bei der erst seit einigen Jahrzehnten, meist in Nagoya, geübten Verzierung von Porzellan- oder Steingutgefässen mit Zellenschmelzen befolgt. Man lässt zu diesem Zwecke die Flächen, welche diesen Schmuck erhalten sollen, ohne Glasur; auch fällt die Löthung fort; die Glasflüsse haften wie Glasuren fest an dem rauhen Thonkörper.

Chinesische Zellenschmelz-Arbeiten.

Grosse Vase, auf dunkel türkisblauem Grund grosse Ranken mit dunkelgrünen Blättern und grossen Palmettenblüthen in Lapislazuli-Blau, Scharlachroth, Gelb, Seegrün, schmutzigem Weiss. Bewegliche Ringgriffe an Platten mit dem ornamental verzierten Tigerkopf, genannt Hau-tëen. 16.—17. Jahrhundert.

Kümmchen; auf hellblauem Grunde, vielfarbige Ranken mit vorherrschendem Grün. 18. Jahrhundert. Wasserkumme; innen Lotospflanzen und monströse Goldfische, bunt in blassblauem Grund mit metallenen Wellenlinien; aussen vielfarbige Ranken in hellblauem Grund. 18.—19. Jahrhundert. Dose, bunte Pfirsichzweige auf ziegelrothem Grund mit goldenem Mäandermuster. 19. Jahrhundert. Ein Paar Flaschenvasen, gebuckelt, vielfarbige Päonienbüsche und Ranken in weissem Grund mit goldenem Mäandermuster; Arbeiten von Teuo-Tcheng in Peking, ca. 1880.

Silbernes Dösehen mit Drahtemail, vorwiegend hellblau und hellgrün. Neuzeitige Arbeit von der Insel Hainan.

Japanische Zellenschmelz-Arbeiten.

Zellenschmelzarbeiten auf Kupfer. Niedriger Topf mit Deckel, innen und aussen mit vielfarbigem Drachen und fabelhaften Fischen auf mit bunten Wölkchen bestreutem Grunde. Stumpfe Farben. — Zwei Tässchen von ähnlicher Arbeit, innen Silberblech. 17. — 18. Jahrhdt. — Schüssel, mit geometrischen Mustern in zweierlei Blau, Ziegelroth, Graugelb und schmutzigem Weiss auf dunkelgrünem, mit zarten Blätterranken übersponnenem Grunde, Mitte des 19. Jahrhdts. — Schlanke Vase mit Raubvogel auf Kiefer, Cycasstämmen und Eibischstauden in Dunkelblau, Hellgrün, Ziegelroth auf dunkelgrünem Grunde. ca. 1870.

Ein Paar Vasen, mit Päonienbüschen und kleinen Vögeln in lebhaften Farben auf schwarzem Grunde; ca. 1880. Ein Paar Schüsseln, mit beschneiten Gartenansichten, nur die Vögel und Einzelheiten, sowie das Randmuster ganz ausgeführt, die Zellen im Uebrigen nur theilweise gefüllt, ca. 1885.

Im südlichen Gang.

Vase mit aufgelötheten Metallbändchen ohne Sehmelzfüllung. Satz von seehs Servietten-Ringen zur Veranschauliehung des stufenweis vorschreitenden Verfahrens, feine Arbeit von Y. Namikawa in Kioto 1889. (Gesch. des Herrn R. H. Kaemp.) Kleines Gefäss mit feinstem Zellensehmelz aus Nagoya; 1891. (Gesch. des Herrn Dr. Ed. Hallier).

Zellenschmelzarbeiten auf Thon: Kumme von Porzellan, aussen mit geometrisehen Grundmustern in lebhaften Farben, ca. 1875. Zwei Vasen von Steingut in Kürbisflaschenform, mit geometrischen Mustern in eckigen und Blumenstücken in geschweiften Feldern, ca. 1877. Deckeltopf von Porzellan, mit Fohovögeln und Blumen an sehwarzbeblätterten Ranken auf hellgelbem Grunde. ca. 1879.

Chinesiche Anbietplatte, Maleremail auf Kupfer, in zarten Farben mit vorwiegendem Rosa und Hellblau. 18. Jahrhundert. Länge 29 cm.

Auch das Maler-Email gilt in China nicht als eine landeswüchsige Kunst. Seine Bezeichnung „Fo-lang-kien-yao“, d. h. incrustierte Porzellane der Franken“ weist auf die Einführung aus dem Abendlande. Wahrscheinlich sind die europäischen Missionare die Lehrmeister dieser Kunst gewesen. Das 18. Jahrhundert, die Regierungszeit des Kaisers Kien-lung war die Zeit ihrer Blüthe. Die auf weissem, über getriebenes Kupfer geschmolzenem Emailgrunde in hellen Farben ausgeführten Malereien folgen im Allgemeinen dem Geschmack der wegen des vorherrschenden Rosenroth als „rothe Familie“ bezeichneten Porzellane derselben Zeit. Wie viele der letzteren sind auch die emaillirten Gefässe damals in Menge für die Bedürfnisse des europäischen Marktes angefertigt worden.

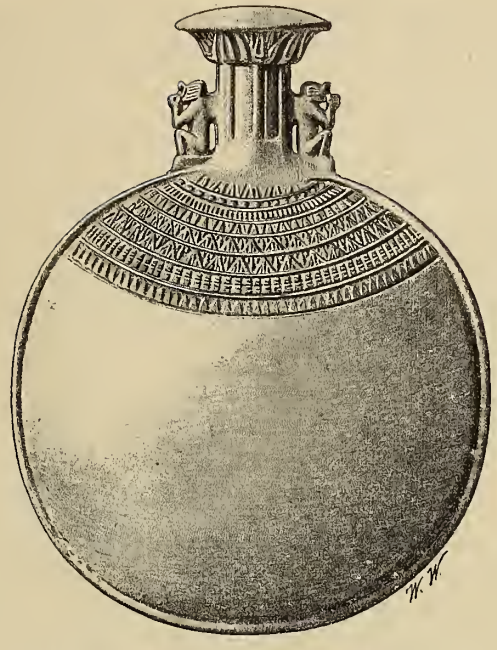
Theekessel mit Untersatz für eine Spritlampe, bemalt in den Farben des Porzellans der „rothen Familie“, mit Go-Spielern und musicirenden Frauen. Arbeit des 18. Jahrhunderts für Europa. — Rechteckige Anbietplatte, bemalt mit Fasan und Päonienbüschen, in den zarten Farben des Eierschalen-Porzellans der „rothen Familie“ (S. d. Abb.) — Zwei Kummen, bezeichnet Kien-lung-nëen-ehe.

Im südlichen Gang.

In Indien ist die Verzierung der Flächen von Gefässen oder Schmuckstücken aus edlen Metallen durch Einschmelzen farbigen Glasflusses in eingemeisselte und eingravirte Vertiefungen seit alter Zeit mit hoher Vollendung geübt worden. Als die vollkommensten Emailarbeiten dieser Technik, deren smaragdenes Grün, feuriges Rubinroth und leuchtendes Blau nirgend übertroffen worden, gelten diejenigen von Jaipur in Rajputana.

Zu Pertabghar in Rajputana überschmilzt man Silber- oder Goldplatten mit einer dicken Schicht grünen Emails, und drückt in dieses vor dem Erkalten aus dünnen Goldplättchen geschnittene Ornamente und Figuren, welche nachträglich gravirt werden.

Huka, Wasserbehälter für eine Tabakspfeife, aus Silber, mit blauem und grünem durchsichtigen Grubenschmelz, welcher die Gravirung der vertieften Flächen durchschimmern lässt. Indien. Alte Arbeit. Höhe 20 cm.



Altegyptische Salbflasche aus grün glasirtem Thon; linsenförmig, an dem mit Lotoskelchen geschmückten Halse kleine Hundsaffen; auf der Kante eine Bandverzierung aus ineinandergeschobenen Kelchen und eine hieroglyphische Inschrift. $^1/_2$ nat. Gr.

Die Keramik.

(Uebersicht ihrer Geschichte.)

Südliche Säle.

In allen Welttheilen haben die Völker, wenige ausgenommen, denen die Natur ihres Landes den geeigneten Rohstoff versagte, schon auf einer sehr frühen Stufe den Thon zu Hohlgefässen geformt und diese durch Feuer gehärtet. Der ganze Entwicklungsgang des Menschengeschlechtes lässt sich an den Thonarbeiten verfolgen wie an keinem anderen Erzeugnisse des Kunstgewerbes; denn nicht der Zerstörung durch Luft und Wasser ausgesetzt wie die Arbeiten aus Holz oder anderen pflanzlichen oder thierischen Stoffen, und ohne stofflichen Werth, welcher den Menschen reizen könnte, die Form zu zerstören, um ihren Stoff neu zu gestalten, sind die Thonarbeiten die unvergänglichsten Denkmäler des menschlichen Kunstfleisses aller Zeiten.

Infolge der natürlichen Verwitterung thonerdehaltiger Gesteine entstehen die wasserhaltigen Thonerdeverbindungen, aus denen der Töpferthon besteht. Je nach der verschiedenen Zusammensetzung der Ursprungsgesteine, dem Grade ihrer Verwitterung, dem Einfluss ausschlemmenden Wassers oder mechanischer Beimengung von Sand, Eisenoxyd und anderen Stoffen sind die Bestandtheile des natürlichen Thones äusserst mannigfache. Schon diese Voraussetzungen führen zu einer überaus grossen Mannigfaltigkeit des Körpers der Thonwaaren. Je nachdem der Thon nur eines leichteren Brandes bedarf und auch nur einen solchen verträgt, weil er bei stärkerer Gluth schmelzen würde, je nachdem er unschmelzbar im Scharffeuer eine steinharte thonig-kieselige Masse ergiebt oder, theilweis zusammengesetzt

Südliche Säle. aus schmelzbaren Bestandtheilen, zu einer durchscheinenden Masse versintert, ergeben sich grosse Gruppen der Thonarbeiten, welche anfänglich mehr oder minder örtlich an die Fundstätten der Rohstoffe gebunden erscheinen, im Allgemeinen aber in jener Reihenfolge den geschichtlichen Gang der Töpferkunst bezeichnen.

Die Nothwendigkeit, Gefässe der ersteren Art gegen das Einsaugen und Durchsickern der Flüssigkeiten, als deren Behälter sie dienen sollten, zu schützen, und nicht minder das Bestreben, die rohgebrannten Thongefässe zu verschönern, führten dazu, dieselben mit einer undurchlässigen Schicht zu überziehen, sei es mit einer sehr dünnen firnissartigen, oder mit einer glasigen oder mit einer dickeren emailartigen, immer aber durch Hitze aufgeschmolzenen Haut. Je nach der Anwendung dieser verschiedenen Glasuren ergeben sich weitere Gruppen von Thongefässen, welche im Grossen und Ganzen auch in dieser Reihe einander folgen, jedoch ohne stets einander abzulösen, denn von einigen, im Laufe der Jahrhunderte verlorenen Verfahren abgesehen, bedeutet jede Neuerung der keramischen Technik zugleich eine Mehrung des technischen Schatzes der Menschheit im Allgemeinen. So verfügt die Keramik am Ausgang des 19. Jahrhunderts nahezu über die gesammten Errungenschaften, welche die geschichtliche Betrachtung dieses Kunstgewerbes an uns vorüberziehen lässt, womit freilich nicht gesagt werden soll, dass unsere Zeit immer einen gleich guten Gebrauch von denselben zu machen versteht, wie in den früheren Zeiten, da die keramischen Künstler mit beschränkten Hülfsmitteln ringen mussten und eben dadurch Gelegenheit fanden, sich in der Beschränkung als Meister zu bewähren.

Auf der untersten Stufe der Töpferkunst knetete man den seinen natürlichen Fundstätten entnommenen unreinen Thon aus freier Hand zu den einfachen Formen, auf welche der Gebrauchszweck hinwies. Die früh erwachende Zierlust musste sich begnügen, in den noch weichen Thon Striche oder Punkte oder kleine Zierathen einzudrücken, welche der im Feuer gehärtete Thon festhielt. Dieser Stufe entspricht die Mehrzahl der Thongefässe, welche als Beigaben bestatteter oder als Behälter der Reste verbrannter Todten aus Gräbern vorgeschichtlicher Zeit in ungeheurer Menge sowohl in unserer Gegend, wie über die ganze alte und neue Welt verstreut, auf uns gekommen sind.

Eine völlige Umwälzung trat durch die Erfindung der Töpferscheibe ein. Anfänglich nur eine einfache auf senkrechter Welle mit der Hand drehbare Scheibe, wie sie auf altägyptischen Wandbildern abgebildet, von Homer bei der Schilderung eines wirbelnden Rundtanzes vergleichsweise erwähnt wird, erhält sie schon früh die noch heute übliche Einrichtung. Bei dieser setzt der Töpfer die unten an der Welle befestigte grosse Tretscheibe mit dem Fuss in Umdrehung und formt den Thon auf der kleinen, oben auf der Welle angebrachten Scheibe, indem er einen Thonklumpen auf dieselbe legt, beide Daumen in dessen Mitte drückt, mit den Handflächen der äusseren Wandung des durch die Schwungkraft sich bildenden Hohlkörpers folgt und denselben in die Höhe zieht und formt. Durch geschickten Druck der Hand und allerlei einfache Werkzeuge lassen sich auf diesem Wege unzählige Hohlkörper von kreisrundem Querschnitt gestalten, vom flachen Teller bis zur schlanken Vase; nur langhalsige, engmündige Gefässe und solche von unrundem Querschnitt bleiben der

Südliche Säle.

Töpferscheibe ebenso fremd, wie sie dem geblasenen Glase eigenthümlich sind. Gestattete das neue Verfahren, die Wände dünner zu machen, als beim Kneten, so suchte man nun auch den Thon durch Schlemmen von seinen gröberen Beimengungen zu reinigen, damit er gebrannt einen möglichst festen und gleichmässig feinkörnigen Scherben ergebe. Zur höchsten Vollendung erhebt sich auf dieser technischen Stufe die griechische Keramik, „deren Glorie nicht die vielgepriesene Kunst, womit sie ihr Werk ausgestattet, sondern dieses Werk als Ganzes ist, als Resultat der freiesten, bewusstvollsten und vollkommensten Beherrschung aller zwecklichen, stofflichen und technischen Vorbedingungen der Form“ (Semper).

Die Aegypter wandten für ihre porösen Thongefässe schon einen glasigen, durch Metalloxyde blau oder grün gefärbten Ueberzug an. Assyrer und Babylonier verstanden schon früh, ihre Thonarbeiten mit zinnoxydhaltigem, emailartigem Glasfluss zu überschmelzen. Die Griechen dagegen kannten keine Glasur im eigentlichen Sinne, sondern glätteten ihre Gefässe auf das sorgfältigste und gaben ihnen einen ganz dünnen Ueberzug eines Natronsilicats, welcher nur matt firnissähnlich, ohne Glasglanz wirkt, aber hinreicht, sie undurchlässig zu machen.

Der Natur des Scherbens nach bezeugt die römische Töpferwaare keinen technischen Fortschritt; wohl aber wird die Anwendung der Hohlformen und damit die erhabene Verzierung der Thongefässe weiter ausgebildet. Glasige Ueberzüge, richtige Bleiglasuren kommen vor, jedoch ohne nach der künstlerischen Seite hin ausgenutzt zu werden. Auch die Emailglasuren überschreiten zur Zeit der römischen Weltherrschaft noch nicht ihr asiatisches Ursprungsland.

Erst im Mittelalter lernt Europa, welches damals nur Bleiglasuren anwandte, von den über Nordafrika nach Spanien und Sicilien vordringenden mohammedanischen Eroberern die Herstellung der Zinnglasur und damit der echten Fayence. Mit dieser technischen Erweiterung hub die keramische Arbeit zu neuem künstlerischen Fluge an. Auf ihr, auf dem Ueberzug eines porösen Thonkörpers mit einer Emailhaut, welche durch Zinnoxyd in der Masse weiss gefärbt ist und durch verschiedene Metalloxyde farbig decorirt wird, beruhen die spanisch-maurischen Fayencen des Mittelalters, die plastischen Thonarbeiten der della Robbia und der Majolica-Maler der italienischen Renaissance, die Fayencen der Holländer des 17. Jahrhunderts, die Rouener und Nürnberger Fayencen des 18. Jahrhunderts und eine unübersehbare, nach Ort und Zeit und künstlerischem Einfluss verschiedene Menge anderer Waaren, welche alle nach dem verwerflichen, weil irreleitenden Brauch der keramischen Handbücher unter der Benennung „gemeine Fayence“ zusammengefasst zu werden pflegen — nur deswegen, weil der technische Fortschritt es im 18. Jahrhundert dahin gebracht hat, eine Thonwaare zu schaffen, welche aus harter, thonig-kieseliger, mit dem Messer nicht ritzbarer, sich weissbrennender feinerer Masse mit durchscheinender bleihaltiger Glasur besteht, und der echten alten Fayence wohl oberflächlich ähnlich sieht, aber nicht auf ein halbes Jahrtausend der Erfolge in treuem Dienste der Kunst zurückblickt.

Besser ist es, fürderhin Fayence schlechthin zu nennen, was seit Jahrhunderten diesen Namen in Ehren trägt, und die als feine Fayence von der Zeit her, als dieses Beiwort Fabrikanten-Reclame war, mitgeschleppte Benennung fallen zu lassen und dafür schlechthin „Steingut“ zu setzen,

Südliche Säle. welches Wort so ziemlich herrenlos ist, da die Fayence dieses Doppelwortes nicht bedarf und der verkehrte Brauch, das Steinzeug auch Steingut zu nennen, überwunden ist.

Während die Töpferkunst der italienischen Renaissance in den Fayencen ihren klassischen Ausdruck fand, wurde in den deutschen Ländern an beiden Ufern des Niederrheins eine andere Töpferwaare, das Steinzeug, grès cérame der Franzosen, künstlerischer Gestaltung entgegengeführt. Da der Thon, welcher in Lagerstätten jener Gegend gegraben wurde, sich unschmelzbar erwies und einen sehr harten, undurchlässigen, mit dem Messer nicht ritzbaren Scherben gab, bedurfte man, um die aus ihm auf der Scheibe gedrehten Gefässe für Flüssigkeiten nutzbar zu machen, keiner Glasurhaut. Nur des gefälligeren Ansehens halber gab man ihnen entweder eine leichte glasige Haut, welche sich während des Brandes durch die Einwirkung verdampfenden Salzes auf den Kieselgehalt der Masse entwickelte, oder man überschmolz sie mit einem verglasenden Ueberzug, welchem nur solche färbende Metalloxyde zugesetzt waren, die dem für das Brennen des Scherbens erforderlichen Scharffeuer widerstanden. So nach der malerischen Seite in der Decoration beschränkt, bildete man, anknüpfend an die Technik der deutschen Töpfer römischer Zeit, die Reliefverzierung mittelst Hohlformen aus. Im 17. Jahrhundert brannte man in einigen Gegenden Deutschlands den Reliefs der Steinzeuggefässe nachträglich noch buntgefärbte Schmelze auf, jedoch ohne mit diesem Verfahren künstlerische Wirkungen zu erreichen.

Auch bei denjenigen deutschen Töpferarbeiten, welche aus einem nach dem Brande porösen Thon gedreht wurden, herrscht zur Zeit der Renaissance die Verzierung mit einzeln geformten und aufgeklebten Reliefs. Man überschmolz den Grund und die Zierathen mit mannigfach und kräftig gefärbten Glasflüssen, unter denen auch die weisse Zinnglasur vorkommt, aber man verwendete letztere nur selten, wie bei den Majoliken als Grund einer gemalten Decoration.

Einer verwandten Richtung folgen auch diejenigen Töpferarbeiten der französischen Renaissance, welche nach ihrem Erfinder Bernard Palissy bezeichnet werden. Auch die diesem Meister zugeschriebenen Gefässe sind zunächst plastisch verziert, bald als Ganzes aus Hohlformen gewonnen, bald nach der Art der gleichzeitigen deutschen, an den Namen des Nürnberger Töpfers Hirschvogel geknüpften Krüge, mit einzeln geformten Reliefs. Die farbigen Glasuren dienen auch bei ihnen nur, um die erhabenen Zierathen zu beleben und von ihren anders gefärbten Gründen abzuheben.

Eine ganz vereinzelte Stellung nehmen die in dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts in Frankreich entstandenen Töpferwaaren ein, welche früher als Fayencen Henri II., dann als Fayencen von Oiron bezeichnet wurden, neuerdings aber Fayencen von Saint Porchaire genannt werden. Auch bei diesen, aus feinem sich weiss brennenden Thon gearbeiteten Gefässen werden plastische Zierathen verwendet. Ihnen eigenthümlich ist aber die Verzierung der Flächen mit dunkelgefärbten zierlichen Flachornamenten, vorwiegend Maureskeu d. h. Bandverschlingungen, deren Zwischenräume mit zarten Ranken gefüllt sind. Man drückte diese Ornamente meistens mit Stempeln, welche an die gleichzeitigen Buchbinderstempel erinnern, in den noch weichen Thon leicht ein, füllte die Ver-

tiefungen dann mit schwarzer, brauner, ziegelrother Farbe und überzog das Ganze mit einer feinen durchsichtigen Glasur, welche die Ornamente und den gelblichen Thongrund zur vollen Geltung kommen liess. Hie und da gab man Einzelheiten der plastischen Theile noch blaue oder grüne Färbung. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich bei diesem eigenartigen Steingut um die Schöpfungen eines unabhängigen Künstlers, welcher seine Modelle nicht wiederholte, jedem neuen Stücke neue Gestalt und neue Verzierungen gab, auch nicht für den Markt, sondern nur für vornehme, durch die angebrachten Wappen erkennbare Besteller thätig war. Daher waren diese reizvollen Gefässe schon zur Zeit ihrer Anfertigung in einer Werkstatt zu Saint Porchaire (Département Deux Sèvres) hochgeschätzt und sind noch heute die grössten Kostbarkeiten keramischer Sammlungen.

Das 17. Jahrhundert brachte der keramischen Technik keinen wesentlichen Zuwachs, nur neue Anwendungen überlieferter Verfahren. Während die Majoliken der Italiener dem Verfalle zueilten, um sich erst gegen Ende dieses Abschnittes auf neuen Wegen wieder zu erholen, entwickelte sich in der holländischen Stadt Delft eine neue, für den Weltmarkt arbeitende Fayence-Industrie und blühten in Frankreich, in der Schweiz, in Deutschland Werkstätten mit örtlich beschränkteren Erfolgen.

Um das Jahr 1700 beginnt ein neuer keramischer Grundstoff einen völligen Umschwung herbeizuführen, welcher der bis dahin für die kunstvolleren Arbeiten in Europa allein herrschenden Fayence fortan ihr Gebiet streitig machte. Schon während des Mittelalters waren aus dem fernen China bisweilen Gefässe von einer durch ihre Härte und durchscheinende Weisse sich von allen europäischen Töpferwaaren unterscheidenden Masse gelangt. Häufiger wurden die Gefässe aus dieser schon früh „Porzellan“ benannten räthselhaften Masse, als sich im 16. Jahrhundert durch die Eröffnung des Seeweges nach Ostindien der Handel mit dem östlichen Asien zu entwickeln begann. Sie blieben aber immer noch selten und kostbar genug, um die Herstellung einer ähnlichen Waare in Europa selbst begehrenswerth und lohnend erscheinen zu lassen. In Florenz schon im 16. Jahrhundert zu diesem Zweck angestellte Versuche ergaben in dem sogen. Medicäer-Porzellan nur ein Surrogat, welches mit äusserlicher Aehnlichkeit nicht die inneren Vorzüge des echten Porzellanes verband. Während des 17. Jahrhunderts überschwemmten Holländer und Portugiesen Europa mit chinesischem und japanischem Porzellan; der ästhetische Einfluss seiner malerischen Decoration machte sich wohl in der europäischen Fayence nachdrücklich geltend, technisch aber kam man seiner Nachahmung nicht um einen Schritt näher. In Frankreich um das Jahr 1700 zu diesem Zwecke angestellte Versuche brachten es nicht weiter, als schon den Italienern im 16. Jahrhundert gelungen war. Erst als die planmässigen Versuche des Deutschen Böttger durch die Entdeckung einer Lagerstätte des für das echte Porzellan nothwendigen Kaolin-Thones auf sächsischem Boden gekrönt waren, gelang i. J. 1709 die Herstellung einer dem ostasiatischen Porzellan durchaus vergleichbaren kaolinhaltigen harten, durchscheinenden weissen Masse mit farbloser, harter, feldspathiger Glasur.

Diese Entdeckung bezeichnet einen Wendepunkt in der Entwickelung der Keramik. Während der ersten Hälfte des Jahrhunderts blieb die neue Waare ein fast ausschliessliches Privileg ihrer Geburtsstätte Meissen, neben welcher nur wenige andere Manufacturen, Wien und Venedig, mit bescheideneren

Südliche Säle.

Erfolgen hervortreten. Um die Mitte des Jahrhunderts aber schiessen Porzellan-Manufacturen überall in Deutschland wie Pilze nach dem Regen hervor, und wo es trotz Allem mit der durchscheinenden echten Masse nicht glücken wollte, versuchte man wenigstens unter ihrer Firma Nachahmungen in Fayence herzustellen. Mit letzterer ging, nicht zum mindesten beeinflusst durch diesen Wetteifer, eine Wandelung vor. Hatte in früheren Jahrhunderten die künstlerische Decoration der Fayence auf den wenigen färbenden Metalloxyden beruht, welche die zum Schmelzen des Zinnemails nöthige Gluth, ohne zersetzt zu werden, vertragen, so führte nunmehr das Streben, es der Vielfarbigkeit der Porzellan-Malereien gleich zu thun, zu gesteigerter, fast ausschliesslicher Anwendung solcher Metalloxyde, welche, da sie das Scharffeuer nicht vertragen würden, erst auf die schon gebrannte Glasur gemalt und in einem besonderen, leichteren Brande befestigt werden. Diese Decoration mit „Muffelfarben" verdrängt nunmehr das ältere Verfahren.

Als bald nach der Mitte des 18. Jahrhunderts die deutsche Porzellan-Industrie ihren Höhepunkt erreicht hatte und in Strassburg und Marseille der für die übrigen französischen und deutschen Fayence-Fabriken fortan tonangebende neue Geschmack festgestellt worden war, entfaltete sich in den Ländern europäischer Cultur eine keramische Gründer- und Erfinderwuth, wie nie zuvor und nie seither. In Frankreich führt das zunächst vergebliche Streben, die Meissener Masse zu erreichen, zur Erfindung eines Surrogates aus einer Glasfritte mit Thonzusatz und weicher Bleiglasur, der pâte tendre, auf welcher der Ruhm der Manufactur von Sèvres beruht. Für farbige Decoration in Folge der Leichtflüssigkeit ihrer mit den färbenden Metalloxyden verschmelzenden Bleiglasur ein dem harten deutschen Porzellan in gewisser Hinsicht überlegener Körper, stand diese pâte tendre aber der Weichheit ihrer Glasur wegen doch für Gebrauchszwecke hinter der deutschen Masse zurück, und vollends konnte sie ihrer unplastischen Beschaffenheit und der abstumpfenden Glasur halber niemals kunstvollen Werken der kleinen Plastik dienen, wie sie aus Meissen und ihren Tochter-Manufacturen in die Welt gingen. Nur in unglasirtem Zustande — als Biscuit — konnte die Sèvres-Masse plastische Arbeiten liefern. Wie in Deutschland an Meissen, knüpfen sich auch in Frankreich an Sèvres Gründungen in anderen Städten, ohne jedoch gegenüber der privilegirten königlichen Anstalt aufkommen zu können, so dass Frankreichs keramischer Ruhm um diese Zeit, von Sèvres abgesehen, ganz in seinen, von dessen Privilegien nicht berührten Fayencen beruht.

Um dieselbe Zeit tritt auch England, das bis dahin auf dem keramischen Arbeitsfelde wenig geleistet hatte, in den Wettbewerb ein, und dies mit so durchschlagendem Erfolge, dass gegen Ende des 18. Jahrhunderts die englische Keramik tonangebend auch für das Festland wird. Von höchster Bedeutung war hierbei die Einführung einer neuen Waare, von farbloser, harter, weisser Masse mit durchsichtiger Glasur, des englischen Steingutes, dem nur jene Masse, nicht seine künstlerische Durchbildung den Namen „feine Fayence" eingetragen hat. Als Gebrauchswaare der Fayence vorzuziehen und viel wohlfeiler als das Porzellan, überdies durch das neu erfundene Druckverfahren zu billiger und doch scheinbar reicher Decoration veranlagt, trat das englische Steingut so erfolgreich mit beiden in Wettbewerb, dass man den Untergang der alten, künstlerischen, aber nun als „gemein" bei Seite geschobenen echten Fayence gegen das Ende des

Jahrhunderts auf Rechnung des Steingutes stellen darf, und auch das Porzellan empfindliche Einbusse erlitt. Man versuchte ebenso eifrig, wie ein halbes Jahrhundert früher Porzellan-Manufacturen, gegen Ende des Jahrhunderts Steingut-Manufacturen aller Orten in's Leben zu rufen. Südliche Säle.

In seinen Bemühungen, das echte Porzellan nachzuerfinden, nicht erfolgreich, gelangte England annähernd um dieselbe Zeit wie Frankreich, dazu, ein eigenartiges Surrogat aus weissem Thon mit Knochenerde zu erfinden. Dieses weiche englische Porzellan, dessen blei- und borsäurehaltige Glasur, ähnlich wie die Sèvres-Glasur eine sehr günstige Grundlage für farbige Decoration bot, stand auch dann noch im Mittelpunkt der englischen Porzellan-Manufactur des 18. Jahrhunderts, als man sich der Bedeutung des Kaolin-Zusatzes bewusst geworden und diesen zu beschaffen in der Lage war. Aus den zahlreichen neuen Massen, deren Erfindung sich meistens an den Namen Josiah Wedgwood's knüpft, ragt im letzten Viertel des Jahrhunderts die Jasper-Waare, eine Art Steinzeug, hervor, welches durch einen überwiegenden Zusatz von Schwerspath die dem Porzellan abgehende Fähigkeit, sich in der Masse färben zu lassen, erhalten hat. Der Ruhm dieser Jasper-Waare beruht jedoch vorwiegend auf der hohen künstlerischen Durchbildung, welche ihr Erfinder ihr angedeihen liess.

Um das Jahr 1800 herrschen das harte Porzellan und das Steingut nach englischer Art nahezu ausschliesslich in der Keramik des europäischen Festlandes. Lange behaupten sie diesen Vorrang, bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts ein neues, an die erste Weltausstellung anknüpfendes Leben anhebt. Allmählich erinnert man sich in Vergessenheit gerathener, alter technischer Errungenschaften, versichert sich wieder ihres Gebrauches und fügt endlich, gestützt auf die Macht des chemischen Wissens unserer Zeit, eine Reihe neuer Erfindungen hinzu, von denen jedoch nur sehr wenige zugleich auf neue künstlerische Wege leiten. An der Spitze dieser wenigen technischen Neuheiten steht das vor etwa 20 Jahren von Solon aus Paris nach England überführte, dann auch in Deutschland (Berlin) geübte Verfahren des Pinsel-Reliefs, bei welchem eine bereits zu deutsch-römischer Zeit in roher Form auftretende Technik in den Dienst der Kunst tritt.

Porzellandose; auf dem Deckel weisses Pinselrelief auf graurosa Grund. Neuzeitige Arbeit der Kgl. Porzellanmanufactur in Berlin.

Spät-attischer Krater mit rothen Figuren in schwarzem Grund.
Höhe 0,285 m.

Die griechischen Vasen.

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Die Töpferarbeiten der Länder altgriechischer Cultur sind nicht nur in ihrem bildlichen Schmuck als Quelle unserer Kenntniss der Mythologie, des Gottesdienstes und des Alltagslebens der Griechen bedeutsam; in ihren Formen, deren Mannigfaltigkeit eine fast unbegrenzte ist, liefern die antiken Gefässe ein nicht minder lehrreiches Studienmaterial für die Geschichte der Kunsttöpferei, wie für unsere keramischen Gewerbe, ohne dass sie jedoch als direkt nachzuahmende Vorbilder angesehen werden dürften. Der Wissenschaft bieten sie viele, noch zu lösende Fragen nach ihrer Entstehung in den Mutterstädten oder den Kolonien, nach der Zeit ihrer Anfertigung und nach den technischen Verfahren bei ihrer Herstellung.

Das Mischen verschiedener natürlichen Thone miteinander, mit Sand oder Mergel, das Waschen und Kneten der Mischung bis zu völliger Gleichmässigkeit der Masse, das Zerstören der organischen Verunreinigungen durch langsame Fäulniss waren schon damals ebenso in Uebung, wie in den Folgezeiten der keramischen Kunst. Wo die Natur die geschätzte warme, rothe Farbe des Thones nicht ergab, wurde durch Zusatz von Eisenoxyd nachgeholfen. An Stelle des ursprünglichen Formens aus freier Hand trat früh das schon in der Ilias erwähnte Drehen auf der Töpferscheibe, deren bestimmender Einfluss in den edlen Formen der antiken Gefässe

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

zu stilvollerer Geltung gelangte, als je nachher zu Zeiten, da eine nach neuen Richtungen entwickelte Technik die keramische Kunst in neue Bahnen lenkte.

Die meisten der Gefässe zeigen entweder schwarze Figuren auf dem rothen Thongrund oder schwarzgrundige Flächen mit ausgesparten rothen Figuren. Bei jenem, dem älteren Verfahren, entwarf der Maler seine Zeichnung in sicheren Umrissen auf dem in einem leichten Verglühbrande gehärteten Thon, umzog die Zeichnung dann auf der Innenseite der Figuren mit breitem Pinsel, füllte die Flächen vollends mit dem schwarzen Firniss aus, ritzte darauf die Einzelheiten des Kostüms und der Muskulatur mit spitzem, die schwarze Farbe entfernendem Griffel in die Silhouette und gab durch einen schärferen Brand dem Gefäss die völlige Härte und dem schwarzen Firniss den feinen Glanz. Die Einförmigkeit dieser schwarzfigurigen Malerei suchte man schliesslich noch durch stellenweis aufgesetztes Weiss und Roth zu beleben.

Bei den jüngeren Vasen mit rothen Figuren auf schwarzem Grund wurde das entgegengesetzte Verfahren beobachtet, indem die Umrisse äusserlich mit schwarzem Firniss breit gerändert, dann der Grund zwischen den Figuren vollends ausgefüllt und endlich die Einzelheiten der Zeichnung statt mit dem Stifte ausgekratzt, mit dem Pinsel eingemalt wurden. In der Blüthezeit wurde bei dieser Art der Vasenmalerei die erste Skizze nicht mit dem Pinsel aufgetragen, sondern mit einem Griffel ganz leicht in den nicht völlig erhärteten Thon geritzt, dann erst der Pinsel genommen, aber nicht zu nur mechanischem Nachziehen der vorgeritzten Anlage, die vielmehr nur die allgemeine Vertheilung der Zeichnung auf der Fläche angab. Mit dem Verfall der Kunst schwinden auf den Vasen die Spuren dieses Vorritzens des Entwurfes. Die Bestandtheile der schwarzen Farbe sind noch nicht mit Sicherheit ermittelt; vermuthlich bestand sie aus Eisenoxyd und Mangan; wahrscheinlich ist auch, dass der feine Glanz der besten Vasen durch eine leichte, farblose Salzglasur hervorgebracht wurde. Wichtig ist, dass die Künstler nicht mit aufgestütztem Arm, sondern mit frei erhobener Hand malten.

Attische Amphora mit rother Figur in schwarzem Grund. Höhe 0,305 m.

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Das Brennen erfolgte in kleinen gemauerten Oefen, unter deren Wölbungen man die Gefässe mit aller Vorsicht aufstellte, um die einzelnen Stücke vor jeder Berührung mit anderen zu schützen.

Was die Decoration der antiken Vasen betrifft, so wiegen figürliche Darstellungen vor. Daneben findet sich aber auch ein grosser Reichthum an Ornamenten: Lotosblüthen und -Knospen, Epheu- und Weinranken, Palmetten und Palmettenbänder, Eier- und Perlstäbe, Wellenornament, Mäander u. a. m. Ihren Platz haben diese Verzierungen vorzugsweise am Hals und am Unterrand sowie an und unter den Henkeln der Gefässe. Vielfach sind die Vasen mit Inschriften versehen: den Namen der Töpfer und Maler, den Namen der dargestellten Personen, auch wohl mit Trinksprüchen, endlich mit Namen der jeunesse dorée und berühmter Schönheiten.

Gefunden werden die meisten Vasen in Gräbern, wo sie bei der Bestattung um die Leiche herum aufgestellt wurden. Ja, eine grosse Zahl der in den Museen vorhandenen Gefässe hat überhaupt niemals dem Gebrauch der Lebenden gedient, sondern wurde eigens zur Mitgabe bei der Bestattung gearbeitet. Manche Grabgefässe sind denn auch, da an ihrer praktischen Verwendbarkeit nichts lag, ohne Boden gearbeitet.

Der Besitz unseres Museums an griechischen Töpferarbeiten genügt nicht, die Entwickelungsgeschichte dieses wundersamen antiken Kunstgewerbes in den Wandlungen seiner Technik und seiner Stilrichtungen auch nur annähernd zu veranschaulichen.

Von den ältesten Vasengattungen, welche erst die jüngste archäologische Forschung aus dem dunklen Bereich prähistorischen Völkerlebens in historisch fassbare Epochen hereinzuziehen beginnt, fehlen dem Museum noch Beispiele für die nach ihrem ersten und Hauptfundort sogenannten „mykenischen“ Vasen, Gefässe, welche durch eine nur wenig stilisirte Nachbildung alles dessen, was an Pflanzen und Thieren das Meer beherbergt, interessante Denkmäler eines an den griechischen Meeresgestaden einst lebenden Volkes sind. Das geometrische Ornamentationsprinzip, das auch schon in dieser ältesten Zeit eindringt, aber in Attika eine besonders charakteristische Weiterentwickelung in den sogenannten „Dipylonvasen“ findet, können wir in der Sammlung zwar nicht an dieser Gruppe studiren, wohl aber an zwei anderen Vasenklassen ältester Zeit. Es sind dies die cyprischen Gefässe mit ihren auf rothen Thon gemalten concentrischen Kreisen und Horizontalringen und zweitens die alt-apulischen Vasen, von denen einige noch aus freier Hand ohne Anwendung der Scheibe geformt sind. Die korinthischen Vasen mit ihren dem Formenschatz vorderasiatischer Teppichwirkerei entnommenen Thierfriesen fehlen wiederum, und auch die attischen schwarzfigurigen Vasen sind nicht genügend vertreten. Aus der Zeit der attischen rothfigurigen Malerei sind dagegen einige gute Beispiele vorhanden, welche diese eigentliche Blüthezeit hellenischer Keramik, die etwa mit dem Ende der Pisistratidenzeit anhebt, sowohl in der anfänglich strengeren Formengebung als in der Zeit des „schönen Stiles“ vorführen.

Um so reichlicher sind die unteritalischen Werkstätten, deren Erzeugnisse mit der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr. die sinkende attische Fabrikation ablösen, in der Sammlung vertreten. Die Gräber Campaniens, Lucaniens und besonders Apuliens sind es, welche diese von der bisherigen Uebung sich weit entfernenden Gefässe hergegeben haben.

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Die ursprüngliche Strenge wird aufgegeben, die Malereien der Vasen verweichlichen, die Fülle der Figuren artet zur Ueberladung aus. Im Ornament, welches oft grosse Flächen überspinnt, fallen perspectivisch gezeichnete, in vielfach gerollte Spiralen verlaufende Ranken und elegante Palmetten auf, zwischen denen nicht selten ein Frauenkopf einem grossen Blattkelche entwächst — ein den Vasen des eigentlichen Griechenlands fremder Schmuck. Die Einfachheit der rothen Figuren in schwarzem Grund genügt nicht mehr; man belebt die Malereien durch aufgesetztes Weiss, helles Ockergelb und ein stumpfes bläuliches Roth. Auch in den Formen macht sich ein ausschweifender Geschmack geltend. Neben älteren Gefässen von hellenischer Anmuth finden sich Kolossalvasen, welche nur decorativen Zwecken dienen konnten. Besonders beliebt sind dickbauchige Riesen-Amphoren mit breiten Henkeln, welche oben mit modellirten und bemalten Masken besetzt sind und an deren unterem Ansatz Schwanenköpfe herauswachsen.

Apulische Kanne mit roth ausgesparter und weissaufgesetzter Malerei in schwarzem Grunde. Höhe 0,350 m.

In der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts hört die rothfigurige Malerei allmählig ganz auf, und die Wandung der Gefässe wird völlig mit schwarzem Firniss überzogen. Nach einem ihrer Hauptfundorte, der apulischen Stadt Gnathia, dem heutigen Fasano, werden diese Gefässe als Vasen von Gnathia bezeichnet; indess finden sie sich überall im östlichen Italien zwischen Canosa und Tarent. Auf dem schwarzen Grunde sind die Gefässe dieser Gruppe mit spärlichen Ornamenten, vorzugsweise Epheuranken, seltener Masken oder Figürchen, in kreidigem Weiss bemalt, welches hier und da durch ockergelbe oder durch rothe Theile Abwechselung erhält. Die leichten Ornamente sind bei aller Flüchtigkeit nicht ohne Geschmack hingesetzt, die Formen der Gefässe durchschnittlich gefällige; abnorme Grössen dieser Art kommen nicht vor. Die häufige Riefelung der Gefässe, ein den metallenen Gefässen entlehntes Motiv, bereitet schon auf den folgenden Geschmack der geformten Töpferarbeiten vor, welche gegen Ende des dritten Jahrhunderts die italische Töpferkunst zu beherrschen beginnt.

Eine dritte Gruppe der unteritalischen Vasenfabrikation bilden Grab-Gefässe, welche mit freimodellirten oder geformten Masken und vollrunden Figuren, ohne Rücksicht auf einen Gebrauchszweck und in

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

einem die Kunst von Hellas verleugnenden barbarischen Geschmacke verziert sind. Ihre äussere Fläche wurde, was der jetzige Erhaltungszustand nur schwer erkennen lässt, nach dem Brande ganz mit weisser Farbe überzogen, auf welche man theilweise noch bunte Bemalung auftrug.

Cyprische Vasen von rothem ungefirnissten Thon, mit concentrischen Kreisen und Horizontalstreifen in mattschwarzer Farbe bemalt: kugelige Kanne, h. 0,207 m; kleinere mehr eiförmige Kanne, h. 0,106 m; grosser Napf mit anliegenden Henkeln, innen und aussen mit Horizontalstreifen, Dm. 0,20 m; dsgl. kleiner, mit Kreisen und Streifen, Dm. 0,165 m.

Alt-apulische Vasen mit geometrischem und vegetabilischem Ornament in brauner oder röthlicher Firnissfarbe auf graugelbem Thongrund.

Ohne Anwendung der Töpferscheibe geformt: Grosses, unregelmässig kugeliges Gefäss mit emporstehendem Ausgusscylinder und Bügelhenkel (am Ansatz rothes Zäpfchen), sog. Askos (Schlauch), in Streifen mit Wellenornament, Spiralen mit abwechselnd rothen und braunen Thierchen, Blattranken, Hakenkreuzen und Vierfüsslern bemalt. Dm. 0,39 m. Aus einem Grabe in Ruvo. — Zwei grosse Töpfe von gedrückt kugeliger Form mit schalenförmiger Mündung, emporstehenden Henkeln und Ansätzen. Zwischen Horizontalstreifen flüchtig gemalte Blattkränze, Zweige und Lotosblüthen. H. 0,25 bzw. 0,24 m. — Tiefe Schale mit einem aufrechten Henkel, aussen und innen mit Blattkranz, Mäander und Spiralrosette bemalt. Dm. 0,167 m.

Auf der Töpferscheibe geformt: Mehrere Amphoren mit „Räderhenkeln", Decoration meist auf je zwei gesonderte Felder vertheilt; in diesen Rosetten, Blattzweige, Palmetten, aneinander gelegte Dreiecke. Am Hals Horizontalstreifen, Strahlen- oder gegitterte Borten u. a. An den Henkelrädchen Rosetten. Unten am Bauch einer der Vasen aufgemalt die griechische (?) Inschrift

ΓΑΙΚΑΜΕΤΑΟΣ

(Bedeutung noch unerklärt). H. ohne Henkel 0,16 bis 0,195 m. Aus Ruvo und Rudia. — Zwei kleine Gefässe, Askos-Form, Boden des Eingusscylinders siebartig durchlöchert, in Ornamentirung dem obengenannten Askos ähnlich: Dm. 0,10 m.

Attische Vasen mit schwarzen Figuren auf rothem Thongrund; dunkelroth stellenweise aufgehöht: zwei Lekythen, auf der einen sitzende Figur mit Speer, umgeben von vier stehenden ebenso bewaffneten Figuren, auf der anderen Wegführung einer Frau durch einen Krieger. An der Schulter Knospenband. Flüchtige Malerei. H. 0,22 m.

Attische Vasen mit rothen Figuren in schwarzgefirnisstem Grund. Aus der älteren Zeit Amphora, jederseits mit der Figur eines vom Trinkgelage heimkehrenden bekränzten Jünglings geziert; der eine mit Saiteninstrument (lesbischem Barbiton). Die Muskulatur durch feine Umrisszeichnung in verdünnter Firnissfarbe angedeutet. H. 0,30 m. (s. d. Abb. S. 243). — Aus der Zeit des schönen Stils zweihenkelige runde Schüssel, unter und neben den Henkeln Palmetten, jederseits zwei Jünglinge im Gespräch, zwischen ihnen: *ὁ παῖς καλός* d. i. „der Knabe ist schön". Dm. 0,215 m. — Pelike, vorn Achill im Begriff die knieende Penthesileia zu tödten, r. u. l. Amazonen, Rückseite Mantelfiguren. Die nackten Theile der Amazonenkönigin sind mit weisser Farbe überzogen, das blonde Haar mit verdünnter Firnissfarbe gemalt, einzelne aus Metall zu denkende Theile schwach erhaben, einst vergoldet. H. 0,295 m. — Aus der Spätzeit attischer Vasenfabrikation Krater, Vds. Silen, zwei Frauen überraschend;

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

die eine, in den Händen Thymiaterion und Kalathos, (Weihrauchständer und Korb), entflieht nach l., die andere, mit Fackel, nach r. Rs. Manteljünglinge vor einer auf Felsen sitzenden Frau. H. 0,285, Dm. 0,297 m (s. d. Abb. am Kopfe dieses Abschnittes.)

Schwarzgefirnisste Gefässe ohne Bemalung: Attische zweihenkelige Schale ohne Rand auf Fuss mit ungefirnisster Kante. Dm. 0,18 m. — Spätattische Schale mit grossen Henkeln auf hohem Fuss, Bauch geriefelt, Firniss metallisch glänzend. H. 0,09, Dm. 0,163 m. Aus Capua. — Grosse Hydria mit senkrechter Riefelung. Die Hydria diente zum Auffangen des Quellwassers, daher die Trichterform des Halses und die Kesselform des Rumpfes, dessen Schwerpunkt der Mündung nahe liegt, um das Tragen des vollen Gefässes auf dem Haupt zu erleichtern. Leer trug man sie querliegend. Zwei wagrechte Henkel dienen zum Heben des gefüllten Gefässes, ein senkrechter zum Ausgiessen aus der Hydria (m. s. die ausgehängten Abbildungen wasserholender Mädchen nach Vasenmalereien). H. 0,43 m. Aus Neapel. — Campanische Amphora der älteren Form mit weiter Mündung. H. 0,245. Aus Neapel.

Ungefirnisster Pithos, grosses Vorrathsgefäss für Wein; endigt unten in eine Spitze, welche in den Erdboden der Vorrathskammer eingegraben wurde. H. 0,60 m.

Unteritalische Gefässe der Verfallszeit.

a. Rothfigurig, zum Theil mit aufgesetztem Weiss, Gelb und Roth: Apulischer Glockenkrater; bekränzter Satyr mit Kolbenstengel und Eimer nach r. eilend, Frau mit Fächer und Kästchen; Rs. Manteljünglinge mit Stöcken. H. 0,29, Dm. 0,32 m. Ruvo. — Bauchige Oinochoe mit Kleeblattmündung; sitzende Frau mit Palmzweig und Schild, vor ihr Eros mit Spiegel und Kranz, r. Satyr. H. 0,25 m. Ruvo. — Terrinenförmiges, aus zwei nahezu halbkugeligen Schüsseln bestehendes Deckelgefäss, an der Unterschüssel zwei Frauenköpfe in Haube, durch Palmettenornamente getrennt, innen mit dunkelgrauer metallisch glänzender Glasur überzogen. Oberschüssel: Apollo gelagert, leierspielend, unten Reh, r. und l. je eine Frau mit Gefässen, hinten Palmetten. H. 0,325, Dm. 0,277 m. — Kleiner zweihenkeliger Topf, einerseits Knabe mit Strigilis und Kranz, andrerseits Mädchen mit Schale. H. 0,145 m. Apulien. — Askos, vorn Eros, einen grossen Krater tragend, die übrige Fläche mit Palmettengerank überzogen. H. 0,215 m. Apulien. — Zwei Kannen mit Kleeblattmündung und hochgeschwungenem Henkel. Ohne Boden. Vorn weissgemalter, an dem einen Gefäss geflügelter Frauenkopf, aus Gerank hervorwachsend. H. 0,35 m. Apulien. (S. Abb. S. 245). — b. Schwarzgefirnisst mit weiss, gelb, roth aufgemalten Verzierungen: Glockenkrater mit breitem Mündungsrand und kleinen horizontalen Henkeln, vorn Epheugewinde und von diesem herabhängende Schauspielermaske. H. 0,255, Dm. 0,307 m. Ruvo. — Dsgl., statt der Henkel zwei vorspringende Löwenmasken. H. 0,235, Dm. 0,295 m. — Zweihenkelige Kumme, einerseits eingeritzte Epheuranken mit weissgemalten Blättern und Früchten, andrerseits abwärts gerichtetes Wellenornament in Weiss, darunter Fransenband geritzt und weiss. Dm. 0,133 m. Egnazia. — Kleinere Kummen derselben Form, mit Weinranken in den üblichen Farben bemalt. — Bauchige Flaschen mit breitem Mündungsrand. Im Anschluss an die schon im Alterthum geübte, jetzt von den sog. Orvietoflaschen bekannte Sitte, den Bauch des Gefässes mit einem Strohgeflecht zu umziehen, ist die Decoration ein Netzornament schräggekreuzter Linien in Weiss. H. 0,135 bis 0,20 m. — Mehrere Salbgefässe, in derselben Weise ornamentirt. Apulien. — Mit geriefeltem Bauch: Kleine Hydria, am Hals flugbereite Taube in Gerank. H. 0,195 m. — Becher mit verknoteten Henkeln, am Oberrand Epheuranke. H. 0,16 m. — Grosser Aryballos; die Riefelung in der Mitte des Bauches durch eine horizontale gelbgemalte Rankenborte unterbrochen. H. 0,341 m. — Mit Reliefschmuck. Sog. „Guttus“, Pyxis mit Henkel und hoher Dille, oben in

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Reliefmedaillon Bacchantin mit Thyrsos und Panther nach r. eilend. H. ohne Dille 0,095 m. — c. Apulische Grabgefässe mit weissem Ueberzug und plastischer Verzierung: Grosser Askos, hinten und vorn Gorgonenmaske, oberhalb der vorderen die Statuette einer geflügelten in Gewand gehüllten Frau. Dm. 0,47, H. ohne Fig. 0,45 m. — Hochhenkeliges Grabgefäss in Gestalt eines weiblichen Kopfes, ohne Boden und Ausguss, auf dem Kopf Frau in Mantel mit Taube auf der l. Hand u. Taube auf dem Kopf. Spuren rother und brauner Bemalung. H. 0,44 m. Ruvo.

Römische Thongefässe.

Im Gegensatz zu den bemalten griechischen Vasen tritt an den römischen Thongefässen die Verzierung durch Farbe und bildliche Darstellung zurück; vereinzelte Versuche, die griechische Waare nachzubilden, haben wenig Erfreuliches gezeitigt. Beachtenswerth sind dagegen diejenigen Arten römischer Töpferwaare, welche an die Stelle der Bemalung Glasur und plastische Verzierung treten lassen. Aus älterer Zeit finden sich mit schwach erhabenen Reliefs verzierte Gefässe, mit bläulicher oder grünlicher Glasur. Aus einer späteren Epoche stammen die arretinischen Gefässe, die aus einem feingeschlemmten, durch Eisenoxyd roth gefärbten Thon in vertieften Modellgefässen geformt und mit feiner Glasur überzogen wurden. Die streifenförmig gereihten Verzierungen solcher Modellgefässe wurden mittelst erhabener Stempel aus Holz, Metall oder Thon eingepresst, wobei — nicht immer zum Vortheil sinnvoller Darstellung — die Auswahl und Anordnung der Stempel häufig der Willkür des Formers überlassen blieb. War das Modellgefäss durch Brennen gehärtet, so drückte man Thon in die Form und gewann durch Ausdrehen auf der Töpferscheibe ein Gefäss mit erhabenen Verzierungen. Dann wurde dasselbe mit einer dünnen Glasur bestrichen und gebrannt. Ihren Namen trägt diese Waare von der Stadt Arezzo, dem alten Arretium, wo sie in grosser Menge durch Ausgrabung zu Tage gefördert ist. Verwandter Technik sind die sogenannten samischen Gefässe; die zu ihrer Herstellung verwendeten Hohlschüsseln stellte man jedoch nicht durch Eindrücken von Stempeln, sondern durch den Abguss eines erhabenen Modells her. Drittens sind zu nennen die Gefässe mit Pinsel-Reliefs, früher gewöhnlich „Barbotine-Vasen“ genannt, deren erhabenen Verzierungen durch Auftrag von Thonschlamm hergestellt wurden.

Zwei Modell-Schüsseln zum Formen grosser Schalen mit Reliefornamenten; die grössere bemerkenswerth durch figürliche Darstellungen: Herakles trinkend (?), Pan, sitzende Figur ausschauend, Jüngling in lässiger Haltung; diese Einzelfiguren getrennt durch Rundfelder mit Knabe zwischen Vögeln und Blumen (zweimal Amor). Töpferstempel REGNVS F d. i. „Reg(i)nus fecit“. H. 0,11, Dm. 0,295 bezw. 0,09 u. 0,235 m. Gef. bei Bacharach a. Rh. (Vgl. die aus einer Form-Schüssel der genannten Art hervorgegangene rothglasirte Schalenscherbe mit Rankenornament und radialer Kannelirung). — Zwei eiförmige Gefässe, in Nachahmung römischer Gläser mit seitlichen Eindrücken versehen, mattschwarz glasirt. H. 0,12 bezw. 0,11 m. Andernach a. Rh. — Birnenförmiger Krug mit Blattranken in Pinselrelief geziert und roth gefirnisst. H. 0,198 m. Aus der Gegend des Chiemsees.

Bartmannskrug von braunem Steinzeug.
Frechen bei Köln, Mitte des 16. Jahrhdts.
Durchm. 13,5 cm.

Deutsches und niederländisches Steinzeug.

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Mit dem Porzellan theilt das Steinzeug die harte und klingende, gegen Flüssigkeiten undurchlässige Masse von muscheligem Bruch. Dieselbe ist jedoch nicht durchscheinend und widersteht in geringerem Grade raschen Temperaturwechseln. Daher erstreckt sich ihre Anwendung vorwiegend auf Schenkkannen und Trinkkrüge. Die Thone, aus welchen Steinzeug gebrannt werden kann, sind nicht so allgemein verbreitet, wie die zur Herstellung poröser Töpferwaaren geeigneten, woraus sich die Beschränkung des Steinzeuges auf bestimmte Gegenden erklärt. Jahrhunderte hindurch waren die durch geeignete Thonlager begünstigten Rheinlande von Coblenz bis Köln der Mittelpunkt der Steinzeug-Fabrikation. Dort, auf dem rechten Ufer des Rheins in dem Nassauischen „Kannebäckerländchen“ bei Höhr und Grenzhausen und in der Stadt Siegburg, auf dem linken Ufer in Köln, unweit desselben in Frechen, und in dem in der Nähe von Eupen belegenen Raeren wurden in zahlreichen Werkstätten bei innungsmässiger Ordnung der Handwerksgenossen während des 16. und 17. Jahrhunderts jene zahllosen Steinzeuggefässe angefertigt, welche im Lande selbst dem häuslichen Gebrauche dienten und von kölnischen Kaufleuten weithin nach allen Ländern des europäischen Nordens

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

vertrieben wurden. Da Raeren in jener Zeit als ein Theil der Provinz Limburg unter niederländischer Landeshoheit stand und auch auf andere Orte der Niederlande und des angrenzenden Theiles von Frankreich die Herstellung von Steinzeuggefässen sich ausdehnte, erwarben diese die Bezeichnung „grès de Flandres“, unter welcher auch die deutsche Waare dieser Art sich versteckte, bis in neuerer Zeit anerkannt ist, dass die überwiegende Mehrzahl und darunter die schönsten der Steinzeugkrüge niederrheinischen, deutschen Ursprungs sind.

Neben diesem rheinischen Steinzeuge fallen die Erzeugnisse anderer Gegenden Deutschlands nicht schwer ins Gewicht. Nur in einigen Orten Frankens, besonders in Kreussen, entwickelte sich im 17. Jahrhundert eine eigene Richtung, welche über das einfache technische Verfahren in den Rheinlanden hinausging und die geformten Reliefs der Gefässe nachträglich mit bunten Emailfarben bemalte; und seit dem 18. Jahrhundert wurden zu Bunzlau in Schlesien Gefässe ohne sonderlichen Schmuck, aber von zweckmässigen Formen, insbesondere Kaffeekannen aus Steinzeug angefertigt.

Von einigen, durch die Eigenart ihrer Töpferwaare deutlich gekennzeichneten Ortschaften abgesehen, ist die örtliche Herkunft vieler deutscher Steinzeuggefässe noch nicht mit Sicherheit festzustellen.

Aus den hie und da in den Rheinlanden erhaltenen Ueberlieferungen hat sich daselbst seit einigen Jahrzehnten wieder eine Steinzeug-Industrie entfaltet, welche theils die alten Vorbilder wieder aufnimmt, theils — bis jetzt ziemlich erfolglos — sich in neuen Richtungen versucht.

Die alten Steinzeugkrüge wurden auf der Töpferscheibe gedreht, wobei für die mannigfachen und feinen Profile aus Holz oder Metall geschnittene Schablonen (Stege) angelegt wurden. Die Henkel formte man mit freier Hand aus Wulsten und klebte sie noch vor dem Trocknen an das Gefäss, indem man dem Ansatz durch Verdrücken zugleich gefälligen Ablauf und guten Halt gab. In die Oberfläche der lufttrockenen Gefässe schnitt man einfache Verzierungen oder man klebte einzeln geformte flache Reliefs mit Thonschlicker auf, so Friese um Hals und Bauch, senkrechte Zierstreifen an die walzenförmigen Krüge, eine Maske an den Ausguss. Zum Formen der Reliefs bediente man sich der Hohlformen aus leicht gebranntem, daher noch saugendem Thon, welche ihrerseits über erhabenen Modellen genommen waren, die man aus in Holz geschnittenen Hohlformen gedrückt hatte. Die Schneider dieser Formen bezeichneten dieselben bisweilen mit ihren Marken, welche von den Marken der Töpfer selbst unterschieden werden müssen. Auch drückte man den Buchstempeln ähnliche, erhaben geschnittene Stempel in die noch weiche Masse, oder ritzte mit spitzem Griffel Zeichnungen ein oder verband diese mit eingedrückten Stempelmustern. Im 16. Jahrhundert herrschen die Reliefs durchaus vor, im 18. Jahrhundert die eingeritzten und gedrückten Verzierungen.

Da die Gefässe aus einem einzigen Brande vollendet hervorgehen sollten, war die Anwendung farbiger Glasuren sehr beschränkt. Allgemein war die einfache Salzglasur. Nachdem der Ofen seine höchste Hitze erreicht hat und das Holz keinen Rauch mehr gibt, wird durch Oeffnungen im Gewölbe Kochsalz hineingeworfen; dieses verdampft, das in ihm enthaltene Chlor entweicht als Chlorwasserstoff und das Natrium verbindet sich mit der Kieselsäure des Thones zu einem die Gefässe mit einer dünnen Glasurschicht überziehenden Natronglas. In Siegburg, wo man weiss-

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Linsenförmige Feldflasche mit Hohlrippen zum Durchziehen eines Tragriemens; graues Steinzeug, das Mittelstück geformt und aufgelegt, die Blätter eingedrückt, die Ranken eingeritzt, der Grund der Verzierungen blauglasirt. Nassau, Ende des 16. Jahrhdts. Höhe 30,5 cm.

brennenden Thon verarbeitete, liess man es bei dieser Salzglasur bewenden. An andern Orten bepinselte man einzelne Flächen oder Vertiefungen des Ornaments vor dem Brande mit blauer Smalte- oder violetter Braunstein-Glasur, so besonders im Kannebäckerländchen. In Raeren gab man den Gefässen eine gefällige braune Farbe, der Ueberlieferung nach, indem man sofort nach dem Einwerfen des Salzes in den Ofen Birkenrinde in's Feuer warf.

Die Verzierungen der Steinzeugkrüge folgen in deren Blüthezeit gegen Ende des 16. Jahrhunderts vorwiegend den Ornamentstichen deutscher und französischer Kleinmeister der Renaissance. Hans Sebald Behaim's Bauerntänze, des G. Pencz' allegorische Triumphzüge nach Petrarca's Beschreibung, des Virgil Solis ornamentale Friese, des Etienne de Laulne Füllungen mit den zierlichen Grottesken zu alttestamentlichen Geschichten haben den Formstechern als Vorbilder gedient. Neben den mythologischen und biblischen Darstellungen behaupten sich solche aus dem Volks- und Soldatenleben. Volksthümlicher Spruchweisheit wird gern das Wort gegönnt. Auch Satiren auf das Papstthum und mönchisches Leben drängten sich ein. Im 17. Jahrhundert, als Flachornamente an Stelle des Reliefs traten, schwand das beziehungsreiche figürliche Leben. Nur die Wappen, welche von Anbeginn an eine grosse Rolle gespielt hatten, sowohl als Wappen der Länder, auf welche der Absatz berechnet war, wie als Wappen adeliger oder bürgerlicher Besteller, hielten sich noch lange.

Siegburger Steinzeug.

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Unter den zahlreichen Niederlassungen der Töpfer am Niederrhein und seinen Nebenflüssen war diejenige in der abteilichen Stadt Siegburg eine der ältesten und bedeutendsten. Schon um 1300 wurden dort Steinzeug-Gefässe hergestellt, doch erst im 16. Jahrhundert blühte die dortige Töpferzunft zu einer eigentlichen Kunstgilde empor. Die Töpferinnung war um diese Zeit eine gesperrte, in welche nur die ehelichen Söhne der eigentlichen Meister nach 6—7-jähriger Lehrzeit eintreten durften. Kein Meister durfte auswärtige Werkleute annehmen. „Vier gekorene Meister" überwachten strenge die Güte der Waare, welche nur in günstiger Jahreszeit, zwischen Aschermittwoch und Martini, nur bei Tageshelle und nur in einer für jeden Meister nach der Zahl seiner Gehülfen und Lehrlinge bemessenen, eine gewisse Zahl gefüllter Brennöfen in keinem Falle übersteigenden Menge hergestellt werden durfte. Auch die Preise wurden von Innungswegen festgestellt und anfänglich mussten alle Gefässe ein bestimmtes Maass halten. Strenge Bestimmungen regelten auch den Handel nach auswärts. Kölnische Kaufleute vermittelten den Absatz nach Hamburg und den anderen Hansestädten, welche Hauptabnehmer des Siegburger Steinzeuges waren. (Nach einer Abschrift im Kirchenarchive zu Siegburg hat Dornbusch einen Vertrag der „Ullner Handwerks-Meister und Amtsgenossen" zu Siegburg mit Dederich Strauss, Bürger der Stadt Cölln, vom 16. Aug. 1599, über Lieferung von „Ullnerwerk für den Hamburgischen Zug" veröffentlicht, abgedr. i. d. Mitth. d. Ver. f. Hambg. Geschichte, X.) Bis zum Jahre 1632 hielt sich die Töpfer-Gilde auf der Höhe kunstgewerblichen Schaffens. Nachdem aber in jenem Jahre die Stadt von den Schweden erstürmt und verwüstet worden war, wanderte die Mehrzahl der Meister nach Altenrath im Bergischen aus, um dort die Töpferei fortzusetzen. Als zu Anfang des 18. Jahrhunderts nach langjährigen Kriegs-Drangsalen wieder gedeihliche Ruhe in der Stadt herrschte, versuchten die Aebte den Töpfern durch neue Satzungen wieder aufzuhelfen, die alte kunstvolle Art des weissen Steinzeuges blieb jedoch verloren.

Das Geheimniss dieses einzig dastehenden „Weissen Werkes" der alten Zunftbriefe lag in der natürlichen Güte des unweit der Stadt gegrabenen Thones, welcher in gut gebauten Oefen vor Rauch und Aschenflug bewahrt, sich durch und durch weiss brannte und der Färbung und Glasur zur Verdeckung unreiner und unregelmässiger Farbe nicht bedurfte. Selten nur wurden einzelne Krugtheile durch Kobaltblau („Blauwerk") verziert, nur ausnahmsweise gelblichbraune oder röthliche Krüge gemacht. Ohne Glasur, nur durch einen Anhauch von Salz mit einem matten Glanz überzogen, liess das „Weisswerk" alle Einzelheiten der geschnittenen oder aus Formen gepressten und aufgelegten oder mit kleinen Stempeln eingedruckten Verzierungen („geschnitten und gedruckt Werk") klar hervortreten.

Zu den ältesten Erzeugnissen Siegburgs gehören die zum Theil noch mittelalterlichen Charakter tragenden kleinen Henkelbecher mit trichterförmiger Mündung und durch den Druck der Finger gewelltem Fusse. Die ältesten von ihnen zeigen roh eingeschnittenes Pflanzenornament, die jüngeren in der Regel drei einzeln geformte, aufgelegte Runde mit figürlichen Reliefs, Wappen oder stilisirtem Pflanzenornament.

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Kleine Siegburger Schnelle von weissem Steinzeug mit dem Wappen der Hamburger Engellands-Fahrer v. J. 1595. Höhe 22 cm.

Unter den Gefässformen der späteren Zeit herrschen die „Schnellen" genannten, schlank kegelförmigen, nach oben nur wenig verjüngten Henkelkrüge vor. Sie sind meistens verziert mit mythologischen, biblischen, allegorischen Figuren oder mit Wappen, welche in drei senkrechten, zusammen die ganze Fläche der Schnelle deckenden Feldern angeordnet sind, von denen jedes einzeln geformt und aufgelegt ist. Entweder wiederholt sich dreimal die gleiche Darstellung oder zwei gleiche Felder nehmen ein drittes, abweichendes in die Mitte, oder alle drei Felder zeigen verschiedene, aber in Beziehung zu einander stehende Reliefs.

Eine dritte Gruppe umfasst die Henkelkannen einfacher Form, die „Schnabelkrüge" mit einer langen, durch ein wagrechtes oder schräge zum Ausguss aufsteigendes Zwischenstück verstärkten Dille, und andere Krug- und Vasenformen. Dreierlei Verzierungsweisen kommen an ihnen vor, häufig alle zugleich an einem Stücke: in regelmässiger Wiederholung eingeschnittene Furchen und Kerben zur Gliederung und Musterung von Flächen, mit Stempeln in das noch weiche Gefäss eingedrückte, vertiefte kleine Ornamente und aus Hohlformen gepresste, aufgelegte Friese, Medaillons, Masken und Wappen. Besonders die Schnabelkrüge zeichnen sich durch sorgfältige scharfe Pressung der oft sehr schön gezeichneten, selten noch an gothisches Laubwerk erinnernden, meist in zierlichen Renaissance-Formen gehaltenen und mit Vierfüssern und Vögeln belebten Rankenfriese am Bauch und am Halse, und ähnlicher aufsteigender Ornamente an Henkeln und Dillen aus.

Kleiner Henkelbecher, am Fussrand Fingereindrücke, verziert mit eingeschnittenen zackigen Blättern. Frühe Zeit. (Ausgegraben in Hamburg).

Kleiner Henkelbecher a. d. J. 1590, der Fussrand mit Fingereindrücken; drei Medaillons, davon eines mit einer Hausmarke, zwei mit dem Wappen des Johan Fock van Hugbinghen.

Grosse Schnelle a. d. J. 1570, in drei Streifen wiederholt drei von Blattwerk und Grottesken umgebene Bildfelder. Oben: Jesus und die Samariterin am Brunnen („Dat . Fraigen . an . dm . puicht") nach Ev. Joh. 4; in der Mitte die h. Helena mit dem ihr im 16. Jahrhundert zugetheilten Wappen; unten das Gleichniss Christi vom Hirten und dem Schafstall nach Ev. Joh. 10. Im Mittelbild die Marke H. H.

Mittlere Schnelle a. d. J. 1573. Im Mittelstreifen der deutsche Reichsadler mit dem Familienwappen Kaiser Maximilians II. († 1576) als Herzschild; in den Seitenstreifen rechts das spanische Königswappen, links die vereinigten Wappen von Berg, Cleve Jülich, Ravensberg und Mark. In reicher Fassung aus vergoldetem Gelb-

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

metall mit getriebenem Laub- und Bandelwerk, angefertigt von „Johann Zechetner, bürgerl. Gürtlermeister.“ Auf der den Beschlag des Henkels mit dem des Fusses verbindenden Platte das gravirte Wappen der gräflichen Familie Krickow aus Schlesien mit den Beischriften 1630 J. K. und 1742 M. J. K.

Grosse Schnelle o. J. Die Reliefs auf den drei Streifen verspotten das Interim v. J. 1548. Im Mittelstreifen ein teuflisches Ungeheuer, dessen drei lange, verschlungene Hälse in die Köpfe eines Papstes und eines Türken und einen geflügelten Engelskopf (Lucifer) endigen. In den Seitenstreifen rechts Christus, welcher die Axt an einen mit Geräthen des katholischen Ritus behängten Baum legt, den Bischöfe zu stützen suchen, darunter „Das unkrut wil ich ausroten und werfen es ins feur.“ Links Christus, den Teufel vor sich hertreibend: „Pack dich Teufel in intrum“ (d. h. in die Hölle). Aus der Kirche St. Jacobi zu Hamburg.

Krug v. J. 1589. Um den Bauch ein Fries, in welchem Köpfe und die Wappen Frankreichs, Spaniens, Polens abwechseln. In einem Schilde das auch auf Raerener Krügen vorkommende Meisterzeichen aus einer Hausmarke und IEM.

Mittlere Schnelle a. d. J. 1591. In drei Streifen wiederholt sich der deutsche Reichsadler mit dem holsteinischen Nesselblatt im Herzschild; über ihm ein Schriftband mit „Hamburgens[ium]“, unter ihm das von zwei Löwen gehaltene Wappen der Stadt Hamburg.

Mittlere Schnelle a. d. J. 1594. In jedem der drei Streifen das englische Wappen. Marke H H. Ausgegraben in hamburgischem Baugrunde (Gesch. des Herrn A. Bülau).

Kleine Schnelle a. d. J. 1595. (Abb. S. 253.) Im Mittelstreifen ein halb aus dem Wappen Englands, halb aus dem Wappen Hamburgs gebildetes Wappen mit der Unterschrift: „Der . Engelandes . farer . geselschop . in Hamborch.“ In den Seitenstreifen Ornamente und weibliche Figur. Diese Schnelle fasst nahezu genau ein Nössel alten hamburgischen Maasses, die mittleren Schnellen mit hamburgischem Wappen etwas weniger als ein Quartier, das Doppelte des Nössels. (Gesch. des Herrn C. A. G. Grohmann.) [Die Englandsfahrer bildeten schon im 14. Jahrhundert mit den Flanderfahrern „den gemeinen Kaufmann“ in der Stadt Hamburg; gegen Ende desselben traten die Schonenfahrer als dritte Gesellschaft, zu Anfang des 16. die Bergenfahrer hinzu. Diese kaufmännischen Gesellschaften errichteten 1538 die Börse und verloren ihre Bedeutung erst 1674 mit der Errichtung der Commerz-Deputation.]

Mittlere Schnelle a. d. J. 1598. Im Mittelstreifen das Wappen Hamburgs, im offenen Thor das holsteinische Nesselblatt, darüber „Hamburgens[ium]“, darunter von einem Engel gehalten das Nesselblatt-Schild. In den Seitenstreifen blumenbewachsene Brunnen mit Löwe und Hirsch.

Frechener Steinzeug.

Frechen bei Cöln hat schon früh begonnen, seine aus unreiner hellgrauer Masse geformten und mit einer bräunlich-gelben bis dunkelbraunen Glasur überschmolzenen Steinzeugkrüge künstlerisch zu verzieren. Funde halbfertiger Waare in verschütteten Brennöfen zeugen dafür, dass dort viele jener rundbauchigen, kurzhalsigen Krüge mit kleinem Henkel angefertigt sind, deren Verzierungen aus einer unter dem Ausgusse angebrachten langbärtigen Maske, welcher sie ihre Bezeichnung „Bartmänner“ verdanken, und aus stilisirtem, den ganzen Bauch überspinnenden Rankenwerk von Eichzweigen oder anderen, mit Rosen oder Trauben besetzten beblätterten Zweigen bestehen. Stengel und Ranken sind aus freier Hand aufgelegt, die einzelnen Eichblätter, Eicheln, Rosen und die

bisweilen zwischen den Zweigen angebrachten kleinen Vögel vorgeformt. Der gothisirende Stil des Pflanzenornaments gestattet, diese Krüge noch dem Anfang des 16. Jahrhunderts, vielleicht noch dem Ende des 15. zuzuweisen, ohne dass jedoch datirte Stücke diese Annahme unterstützten. Den Frechener Krügen ähnlich waren die im 16. Jahrhundert in Köln angefertigten Krüge.

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Den Ornamenten nach jünger erscheinen jene ebenfalls in Frechen viel angefertigten, roheren Bartmannskrüge, um deren Bauch ein schmaler, mit Buckeln, Laubwerk oder einem meist sehr unorthographisch behandelten frommen Spruche gezierter Reifen gelegt ist, über und unter welchem einzelne senkrecht gestellte grosse Blätter und einzelne Medaillons mit antiken, an Münzen erinnernden Köpfen angebracht sind. Nach dem Ende des 16. Jahrhunderts scheinen die Frechener Töpfer nur mehr gewöhnliche, allenfalls noch mit einer bärtigen Maske verzierte Krüge angefertigt zu haben.

Bartmannskrug, um den Bauch zweimal die Inschrift „Drinck . vnd . est . godes . nit . vergest.“ Darüber und darunter Blätter und Medaillons mit behelmten Köpfen.

Bartmannskrug mit Eichranken und Vogel. (S. d. Abb. S. 249). Krug mit engem Hals, mit Eichranken.

Nassauer Steinzeug.

Im nassauischen „Kannebäckerländchen“ wurde die Herstellung von Steinzeuggefässen in zahlreichen Dörfern der Umgegend von Grenzhausen betrieben. Auch hier fällt die Blüthe in die Zeit der deutschen Spätrenaissance; länger jedoch als in Siegburg und in Frechen, bis tief in das 18. Jahrhundert hinein, hat das Gewerbe sich hier auf einer höheren Stufe erhalten.

Mit Jahreszahlen versehene Krüge von lichtgrauer Masse zeugen dafür, dass nassauische Töpfer schon in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts kunstvoller Arbeit beflissen waren, und dazu nicht erst, wie L. Solon, der Verfasser des neuesten Werkes über das rheinische Steinzeug, annimmt, der Anregung fremder Gewerksgenossen bedurften, von denen ein Bertram Knüdgen nach der ersten Verwüstung Siegburgs im Jahre 1614, andere Meister nach der zweiten Heimsuchung der Stadt durch die Schweden im Jahre 1632 oder aus dem ebenfalls von den Kriegsläuften schwer betroffenen Raeren einwanderten. Immerhin darf angenommen werden, dass mit diesen Meistern auch Formen und Muster eingeführt wurden, welche der Grenzhausener Gegend bis dahin fremd gewesen waren. Der Aufschwung des Gewerbes um diese Zeit findet auch in den Satzungen der Gilde vom Jahre 1632 Ausdruck, ohne dass man darum mit Solon annehmen müsste, bis dahin sei im Nassauischen nur untergeordnete Waare erzeugt worden. Auch die Raerener Töpfer haben erst im Jahre 1619 ihre ersten geschriebenen Satzungen erhalten und doch schon Jahrzehnte vorher den Gipfel ihrer Kunst erreicht.

Anfänglich herrschten im Nassauischen die geformten und aufgelegten Verzierungen vor. Zu der feinen bläulich-grauen Farbe der Masse stimmt aufs beste eine leichte blaue Tönung von Einzelheiten und die häufig in grösseren Flächen angewandte, wohlgelungene dunkelblaue Kobaltglasur. Neben derselben wird, häufiger jedoch erst im 17. Jahrhundert, bisweilen eine mit Braunstein (Mangan) gefärbte, violette Glasur ange-

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

wendet. Braune Glasuren, wie zu Frechen und Raeren, scheinen nicht hergestellt worden zu sein. Die wirksame blaue Glasur führte schon im 16. Jahrhundert dazu, das Relief zu beschränken und die Flächen mit eingedrückten und eingeritzten Flachornamenten zu schmücken, welche sich in dem natürlichen Grau der Masse von dem dunkelblauen Grunde abheben. In der Folge tritt das Relief immer mehr zurück; im 18. Jahrhundert herrscht die Flächenverzierung vor und führt zu neuen, eigenartigen Schöpfungen von ausgezeichneter Wirkung. In den Reliefverzierungen des 16. Jahrhunderts fanden figürliche Friese mit volksthümlichen Darstellungen, Bildnissen von Zeitgenossen und Wappen nach Art des Raerener und Siegburger Steinzeuges, vielfache Anwendung. Im 17. Jahrhundert folgen sie einer mehr ornamentalen Richtung; Einzelheiten mit geometrischen Motiven, Sternen, Rosetten, runden oder facettirten Knöpfen, werden zu Grundmustern an einander gereiht oder zu grösseren Mustern vereinigt. So entstehen die „Rosettenkrüge", deren Bauch vorn mit einer grossen, vielstrahligen, bisweilen noch durchbrochenen Rosette geschmückt ist.

Schüssel aus Steinzeug, graue Masse, die geritzten und eingedrückten Verzierungen blau glasirt. Nassau, 17. Jahrhdt. Durchm. 34 cm.

In allerlei Künsteleien haben die nassauischen Töpfer sich nicht minder versucht wie die Raerener. Grosse „Wurstkrüge" von einfacher Ringform oder doppelte aus zwei sich schneidenden Ringen, grosse, bisweilen unten mit

einem Zapfhahn versehene, oft kaum mehr einem praktischen Zwecke dienende Prunkgefässe von verwickeltem Aufbau finden sich neben den zahlreichen Kannen, Feldflaschen und Krügen zum Schenken und Trinken des Weines oder Bieres. Auch die Formen unterliegen den Wandelungen des Geschmackes. Im 17. Jahrhundert verschwinden die feinen Profile, welche die mit Reliefs geschmückten Krüge des 16. Jahrhunderts gliedern, da man nunmehr für die Flach-Ornamente und Rosetten der breiteren ungegliederten Flächen bedurfte. Häufig sind in der Spätzeit kleine kugelförmige Trinkkrüge ohne Hals; auch die Bäuche der Kannen nehmen die Kugelgestalt an. Endlich im 18. Jahrhundert herrscht in den Bierkrügen die unschöne, ungegliederte Walzenform des „Maasskruges", welche um dieselbe Zeit für die Bierkrüge aus Fayence und selbst aus Porzellan allgemein in Aufnahme kam.

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Das Hineinragen der Fabrikation in ein Jahrhundert, welches das Kaffee- und Theetrinken einführte, hat auch im Nassauischen zu Theekännchen und Theekesseln geführt. Auch Salzgefässe, Schüsseln und andere Gefässe für den Haushalt, Schreibzeuge und Weihwasserkessel wurden angefertigt. Eine Besonderheit sind Giebelspitzen von reicher Gliederung mit einem Hahn als Abschluss.

Von den Krügen der Sammlung aus grauem Steinzeug mit vertheilt aufgetragenem Blau lassen sich einige auf Grund bekannter Meisterzeichen als Erzeugnisse Raerens ansprechen. Bei der Mehrzahl der noch dem 16. Jahrhundert angehörigen Stücke lässt sich jedoch nicht mit Sicherheit über ihre Nassauische oder Raerener Herkunft entscheiden. Dies gilt auch von der S. 251 abgebildeten, Nassau zugetheilten Feldflasche. Von den Krügen aus dem 17. bis 18. Jahrhundert mit Flächenverzierungen ohne Relief sind als nassauischen Ursprungs hervorzuheben: der 46 cm. hohe Krug mit Doppeladlern und einem grossen S. C. H. in Strahlenkranz; der für den Abendmahlswein bestimmte Krug mit feinen geritzten, blauen Ornamenten, zwischen welchen am Halse ein Kelch, worauf das Monogramm Christi, am Bauche ein Herz mit M. R. A., daneben jederseits eine Kanne zwischen zwei Tauben dargestellt ist; der Vexirkrug, dessen mit herzförmigen Ausschnitten durchbrochener Hals das Trinken aus ihm nur durch Saugen an einer Oeffnung des oberen Halsreifens gestattet, in welchen der flüssige Inhalt durch den hohlen Henkel emporsteigt; die auf S. 256 abgebildete Schüssel.

Als nassauische Arbeit ist auch der kleine kugelförmige, blauglasirte Krug mit Reliefverzierungen des 17. Jahrhunderts und den Wappen der zwölf Urkantone der Schweiz anzusehen; ferner gehören hierher die Rosetten- und Perlkrüge und die späten walzenförmigen Maasskrüge.

Raerener Steinzeug.

Ein vierter Mittelpunkt der niederrheinischen Steinzeug-Industrie der deutschen Renaissance war das unweit Aachens bei Eupen belegene Dorf Raeren. Aus den Scherbenlagern dieses Ortes und seiner Nachbardörfer sind Mengen von Bruchstücken und im Brand missglückten Krügen zu Tage gefördert worden, welche den Beweis dafür liefern, dass eine grosse Anzahl der schönsten Steinzeugkrüge aus dortigen Werkstätten hervorgegangen sind; insbesondere gilt dies von den gelblich, lehmfarben bis dunkelbraun glasirten Krügen, welche nirgend in so hoher Vollendung angefertigt worden sind wie in Raeren, während die einer jüngeren Zeit angehörigen grauen Krüge mit vertheilt aufgetragenem Blau in gleicher

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Güte auch aus den nassauischen Werkstätten hervorgegangen sind, so dass nicht immer mit Sicherheit auf die Herkunft derartiger Krüge geschlossen werden kann. Als älteste Jahrzahl ist auf Raerener Krügen 1539 nachgewiesen worden. Die Blüthezeit fällt aber auch hier in die zweite Hälfte des Jahrhunderts, wie durch zahlreiche datirte und mit den Namen oder Marken von Raerener Töpfern bezeichnete Krüge bezeugt ist. Als Meister ersten Ranges erscheint Baldem Mennicken; ihm folgen Jan Mennicken der Junge und andere desselben Geschlechtes. Um dieselbe Zeit ist auch Jan Emens thätig, wohl zugleich als Töpfer und Formstecher, dessen Marke an vielen schönen Krügen mit den Jahrzahlen 1568 bis 1592 vorkommt, und welcher ebenfalls Stammvater einer Reihe von Töpfern wurde.

Anfänglich unterschieden sich die Formen und Verzierungen der Raerener Krüge nicht wesentlich von den älteren Formen der Siegburger und Frechener Gefässe. Später entwickelt sich aus dem Krug von eiförmiger Grundgestalt das Hauptstück der Raerener Meister, der reichprofilirte Riesenkrug, um dessen Bauch sich ein figurenreicher Fries, bisweilen gar in doppelter Windung schlingt. Vornehmlich in diesen Friesen begegnen uns die Ornamentstiche der Kleinmeister. Für die gewöhnliche braune Waare war kein Vorwurf beliebter als der Tanz der Bauern, welcher bereits in dreissig verschiedenen, aber zumeist auf Hans Sebald Behaim's Stiche zurückzuführenden Darstellungen nachgewiesen ist. Beliebt war bei den Abnehmern der Raerener Krüge auch die Geschichte von der schönen Susanna, König Salomos Begegnung mit der Königin von Saba, das Gleichniss vom verlornen Sohn — eben dieselben Vorwürfe, welche in den Holzschnitzereien der niederdeutschen Bauernmöbel jener Zeit eine Rolle spielen. Dem gemeinen Mann weniger verständliche Darstellungen, wie der Kampf der Centauren und Lapithen auf einem Riesenkruge des Jan Emens in der Baron Oppenheim'schen Sammlung zu Köln kommen nur ausnahmsweise vor.

Die in Siegburg vorherrschende Schnellenform tritt in Raeren zurück; jedoch kommen Nachahmungen von Siegburger Schnellen in brauner Waare vor, wie deren die Sammlung eine besitzt, für welche die weisse Siegburger Interims-Schnelle als Vorbild gedient hat. Andrerseits haben auch Siegburger Meister nicht verschmäht, sich der Formen ihrer Raerener Gewerbsgenossen zu bedienen, wie aus dem Vergleich des Siegburger Kruges der Sammlung v. J. 1589 mit dem Raerener Schnabelkrug v. J. 1587 erhellt; an beiden Gefässen ist ein aus derselben Form gedrückter Fries mit den Köpfen und Wappen der Herrscher Frankreichs, Spaniens, Polens und der Marke des Jan Emens angebracht.

Beliebt waren in Raeren linsenförmige Feldflaschen, welche an einem Riemen hängend getragen werden konnten. Auf den flachen Mitten wurden sie meist mit den Wappen ihrer Besteller, auf den gewölbten Flächen durch eingedrückte und geritzte Ranken in blau glasirtem Grunde verziert. Bei einigen dieser Reiseflaschen deutet das Wappen, z. B. dasjenige eines Abtes von Corneli Münster in der Nähe Raerens auf letzteres als Entstehungsort, während andere, ähnlich verzierte Gefässe nach dem Vergleich mit Scherbenfunden aus dem Nassauischen auf die dortige Gegend hinweisen. (Die S. 251 abgebildete Flasche dieser Art könnte ebensowohl in Raeren wie im Nassauischen angefertigt sein.)

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Sehnabelkrug von grauem Steinzeug mit vertheilt aufgelegtem Blau. Raeren. Höhe 28 cm.

Die elegante Form des Schnabelkruges der Siegburger Töpfer begegnet uns auch in Raeren häufig. Ausnahmsweise finden sich Trinkgefässe in der bei den deutschen Trinkern beliebten Eulenform oder als Figuren in der Zeittracht, welche man nur geleert hinstellen konnte, Schenkgefässe als einfache oder doppelte Wurstkrüge, grosse Tischbrunnen für den Wein von reichem architektonischen Aufbau.

Bis zum Jahre 1619 scheint die Töpferei in Raeren ein freies Handwerk gewesen zu sein; erst als ihre Blüthezeit vorüber, i. J. 1619, wurden die in langjähriger Uebung überlieferten Bräuche in geschriebenen Satzungen festgelegt, denen i. J. 1760 in einer durch Maria Theresia gewährten neuen Verfassung weitere, das Handwerk regelnde Bestimmungen hinzutraten. Der Verfall der Kunst liess sich jedoch nicht aufhalten und fortan wurde nur ganz untergeordnete Waare erzeugt.

Braunes Raerener Steinzeug: Krug v. J. 1590. In einer Arkadenstellung Paare tanzender Bauern nach einer Folge von zehn Kupferstichen des Hans Sebald Behaim a. d. J. 1546, (Bartsch 154—163) und zwar im Gegensinne der Vorlage. Die bei Behaim gegebene Beziehung auf die zwölf Monate ist von dem Formenstecher aufgegeben und auch die ursprüngliche Reihenfolge zum Theil verlassen. — Ueber und unter den Tänzern die Inschrift: „Drissen geit for allen dengen, danssen und sprengen, Gerhet du mus daper blasen — so danssen dei Buren als weren si rasen — frs uf spricht pastor-ich verdans.“ — Grosse Schnelle, ohne Jahr, mit drei Reliefs, welche das Interim verspotten, gleichen Inhalts wie die Reliefs der Siegburger Interims-Schnelle der Sammlung, jedoch als Spiegelbilder dieser. Im silbernen Deckel eine silb. Medaille, auf deren Avers Christus vor dem dreiköpfigen Ungeheuer mit der Umschrift: „Packe di . satan . du . interim“. Aus der Kirche St. Katharinen zu Hamburg.

Krug v. J. 1602, mit den Brustbildern und Wappen der sieben Kurfürsten in einer durch Hermen gebildeten Arkadenstellung.

Graues und blaues Raerener Steinzeug: Schnabelkrug v. J. 1587; der schmale Bauchfries mit 11 säulengetragenen Korbbögen, in welchen je zwischen

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

dem Bildniss eines Königs und einer Königin die Wappen Frankreichs, Spaniens, Polens, im ersten Bogen die Jahreszahl, im letzten die Hausmarke des Jan Emens. — Schnabelkrug, ohne Jahr, (s. d. Abb. S. 259). — Krug v. J. 1589, mit den Brustbildern von sieben Fürsten: „Kuningk in Sueden — Kuningk Filippus D. G. — Prinse de Parma — Henricus der 3. in Frankrich — Henri de Guise — Charles de Lorraine — Robertus Comes [Robert Dudley, Graf von Leicester]. — Das J. E. des Raerener Töpfers Jan Emens im Felde des ersten Bildes und wiederholt in Verbindung mit einer Hausmarke auf einem hängenden Schilde am Schluss der Bilderreihe.

Steinzeug von Kreussen und anderen Orten.

In Kreussen, einem an der Vereinigungsstelle der Heerstrassen von Nürnberg und Regensburg, unweit von Baireuth belegenen Städtchen scheint schon im Mittelalter Steinzeugtöpferei betrieben worden zu sein.

Das Kreussener Steinzeug ist von dunkelgrauer, bisweilen röthlicher harter Masse und mit einer dunkelbraunen mattglänzenden Glasur überzogen, welche bei den besseren Arbeiten der Blüthezeit vom Ende des 16. Jahrhunderts die Einzelheiten der plastischen Ornamente in voller Schärfe hervortreten lässt. Im 17. und 18. Jahrhundert wird eine glänzendere schwarzbraune, das Relief abstumpfende Glasur verwendet. Eigenthümlich ist den Kreussener Krügen die Bemalung der geformten Reliefs mit Gold- und Emailfarben, Hellblau, Weiss, Gelb, Grün und Ziegelroth; bisweilen wird mit diesen Farben auch in kleinen Feldern, z. B. eines Wappens auf der Fläche gemalt. Die Formen der Gefässe sind von geringer Mannigfaltigkeit; am häufigsten Trinkkrüge von niedriger Walzenform und vier- oder sechskantige, mit zinnernen Schraubdeckeln verschlossene Behälter für Flüssigkeiten.

Wenige Beispiele derartiger Krüge; dabei jedoch eine Sammlung von 58 Hohlformen aus leichtgebranntem Thon, welche in Kreussener Werkstätten des 16. bis 18. Jahrhunderts gedient haben. Darunter Passepartouts aus Rollwerk mit leerem, zum Einsetzen von Wappen bestimmten Mittelfeld, Schilde mit Hausmarken, Wappen, Karyatiden, Masken, Friese mit Jagden für die „Jagdkrüge", mit Heiligen für die „Apostelkrüge" (beliebte Vorwürfe auf Kreussener Krügen). Auf der Unterseite einiger Formen eingeritzt das B. S. 1656 des Kreussener Hafners Balthasar Seiler und ein J. F. S. 1711.

Eine sich scharf abhebende Gruppe bilden die Kerbschnitt-Krüge, wie man sie richtiger nennt als mit dem sinnlosen Namen „Trauerkrüge", welcher des kulturgeschichtlichen Grundes entbehrt. Diese Krüge sind von hellgrauer Masse mit leicht glänzender Salzglasur. Geformte Engelsköpfchen und eingedrückte kleine Blätter und Knospen finden stets neben den gekerbten Rosetten- und Schachmustern Anwendung, jedoch bestimmen letztere durchaus die Eigenart dieses Steinzeuges. Meist sind die Krüge von birnförmiger oder gedrungen balusterförmiger Gestalt; in den nur die Kerben füllenden Emailfarben herrschen Blau und Weiss vor, seltener findet sich Schwarz, Ziegelroth Gelb, wohl niemals Grün. Die Stätte ihrer Herstellung harrt noch des sicheren Nachweises. Werthlos hierfür ist eine angebliche Marke, welche weiter nichts ist, als der Abdruck eines der zur Verzierung benutzten Stempel mit einer kleinen Knospe.

Fünf gute Beispiele, ein Krug ohne Email, vier mit verschiedenen Farben emaillirt, einer der Zinndeckel datirt 1665.

Deutsche Bauerntöpfereien.

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Mittelalterliches Blumengefäss aus hartem schwarzem Thon. Aus Lüneburg. Höhe 20 cm.

Das deutsche Mittelalter hat von architektonischen Zierrathen und von Fussbodenfliesen aus gebranntem Thon ausgedehnten Gebrauch gemacht, für deren Ausstattung auch grün, gelblich oder braunschwarz gefärbte Bleiglasuren, jedoch kein Zinnemail verwendet. Das in den keramischen Handbüchern als „das wichtigste Werk keramischer Kunst aus der Frühzeit der Gothik“ gepriesene Grabmonument eines im Jahre 1290 verstorbenen schlesischen Herzogs in der Kreuzkirche zu Breslau ist keineswegs „ganz mit farbigem Zinnemail verziert“, sondern nur kalt bemalt. Auch die plastisch reich durchgebildeten Oefen der Spätgothik verdanken ihren farbigen Schmuck nur den Bleiglasuren. Dass die mittelalterlichen Thongefässe weder durch ihre Masse, noch durch ihre Glasuren den technischen Standpunkt überschritten, welchen damals die Thonplastik und die Ofentöpferei einnahmen, ist durch erhaltene Beispiele bezeugt. Im Haushalt des wohlhabenden Bürgers fanden metallene Gefässe zu vielerlei Zwecken Anwendung, für welche erst eine spätere Zeit, als die keramische Technik sich vervollkommnet hatte, sich des Steinzeuges oder der Fayencen bediente.

Was von mittelalterlichen Thongefässen im Baugrunde oder in den Latrinen der Städte oder als Behälter vergrabener Schätze sich erhalten hat, entspricht im Allgemeinen jener Töpferwaare, welche als Erzeugniss bäurischer Betriebe und für den ländlichen Bedarf in den folgenden Jahrhunderten und bis in unsere Tage hergestellt ward und wird. Der nur leichten Brand vertragende poröse Scherben wird, um ihn undurchlässig gegen Flüssigkeiten zu machen, mit einer Bleiglasur überschmolzen. Diese wird durch Metalloxyde grün oder braun gefärbt verwendet; oder man giebt dem sich roth oder missfarben brennenden Scherben einen Ueberzug von weissem Thon, aus welchem Verzierungen bis auf den dunklen Grund herausgekratzt werden und schmilzt hierüber eine durchsichtige oder durchscheinende Glasur. Verfügte man über einen Thon, welcher bei reichlicher Beimengung von Sand im Brande einen härteren, undurchlässigen Scherben ergab, so bedurfte man keines glasigen Ueberzuges mehr.

Beispiele bäurischer Töpferarbeiten des späten Mittelalters sind der oben abgebildete, im Baugrunde eines Hauses zu Lüneburg aufgefundene Blumentopf aus schwarzer, klingender, unglasirter Masse; ein grünglasirter Krug, welcher, mit hamburgischen Silbermünzen aus dem Jahre 1524 gefüllt, in der Nähe Hamburgs ausgegraben wurde, und ein im Baugrunde der Steinstrasse zu Hamburg aufgefundener Topf, welcher mit Streifen aufgesetzten weissen Thones verziert ist.

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Die bäurischen Töpferarbeiten der neueren Zeit bieten ein zwiefaches Interesse, durch ihre Ueberlieferungen alter Verfahren, welche vor den Fortschritten der Technik aus der Industrie unserer Tage verschwunden sind, und durch ihre Darstellungen und Inschriften, welche von dem Familienleben, dem Glauben und der Sitte unserer bäurischen Altvorderen, hie und da auch noch unserer von städtischer Kultur nicht beleckten Zeitgenossen anmuthendes Zeugniss geben.

Eine Besonderheit sind die aus dem nördlichen Deutschland stammenden „Möschentöpfe", welche meist durch ihre Verzierungen und Inschriften ihre Bestimmung verrathen, dem Säugling den „Möschen" genannten Brei darzubieten.

Der älteste, mit der Jahrzahl 1682, aus Hamburg, entbehrt solchen beziehungsvollen Schmuckes und ist nur mit angegossenem, unter der schwarzbraunen Bleiglasur hell erscheinenden, grün betupften Rankenwerk verziert.

Der folgende, aus Dithmarschen, mit den schnäbelnden Tauben unter einer kronenförmigen Laube verkündet seine Bestimmung in folgenden Worten: „Ich hab ein Wortt geredt", gross am Topfrande, und weiter klein am Deckel: „Johan Christoffer Wiedenroth bin ich genant — mein Glük steht in . . . . . wozu wohl die des mangelnden Raumes wegen fortgebliebenen Worte „Gottes Hand" oder der am Topfrande darunter mit seinen Anfangsbuchstaben A. H. angedeutete Name der jungen Frau zu ergänzen sind.

Ein dritter Möschentopf aus Hamburg, v. J. 1777, zeigt in der grünglasirten äusseren Wandung Durchbrechungen in Form von Ranken mit grossen Granatäpfeln und als Deckelknopf eine gelbe Wiege.

Aehnlich gearbeitet und gern mit doppelter, aussen hübsch durchbrochener Wandung ausgestattet sind die grösseren, für die Wöchnerin bestimmten Suppenschalen. Bei einer solchen, schwarzbraun glasirten, aus Duvenstedt am Harz ist auf dem Deckel in einer durchbrochenen, gelben Umzäunung eine weissbraun und gelb glasirte Wiege mit einem Säugling angebracht.

Auf einer anderen, aus dem östlichen Holstein stammenden Suppenschale, deren durchbrochene Aussenwandung aus braun, grün, gelb und ziegelroth glasirten Ranken besteht, hat ein Töpfer, Jochim Sos, dieses Stück einer Frau Engel Hamerichs gewidmet mit dem Zusatz, sie solle „diese Schale Jochim Sos zum Gedechtnis stehen lassen, — nach ihrem Tode soll Ihre liebe Junffer Tochter Engel sie haben. Anno 1704." Eine weitere, um den Rand laufende Inschrift besagt: „Mein Mutter in der Jugent sie lehrt mich aller und Tugend, aller Höflichkeit, wie die Leutte reden in Frankreichen", wobei das „und" wohl hinter „Tugend" zu lesen ist.

Auch „redende Schüsseln" finden sich nicht selten als Erzeugnisse bäurischer Töpfer. Erbauliche Inschriften und lustige Verse auf Liebe und Ehe wiegen im nördlichen Deutschland vor; politische Anspielungen, welche in der redenden Töpferwaare Frankreichs so häufig sind, fehlen.

Auf einer Schüssel aus der Lübecker Gegend vom Ende des 18. Jahrhunderts lesen wir die Randschrift: „Mit Danek will ich dich loben, O du mein gott und Herr im Himmel hoch dort [oben]." Der irdene Scherben ist mit weissem Beguss bedeckt; die eingeritzten Umrisse und einzelne Flächen der einen Vogel in Blumenranken darstellenden Zeichnung heben sich ziegelroth von der durch gelbliche durchsichtige Glasur und einzelne grüne Farbflecken gedeckten Fläche ab.

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite).

Eine Schüssel aus dem Holsteinischen v. J. 1783 mit dick emaillirten blauen Verzierungen auf weissem Grunde trägt inmitten eines mit Blumen besetzten Herzens die Worte: „Junge weiber und altes gelt liebt man in der gantzen welt.“

Vier Schüsseln vom Jahre 1814, bäurische Arbeiten aus Mittelkirchen im hannöverschen Alten Lande, tragen in dem weissen Beguss des rothen Scherbens ausgekratzte Inschriften folgenden Wortlautes:

„Wer Gott und ein hübsch Mädchen liebt, und beides wie er soll, der lebt auf Erden recht vergnügt und geht ihm ewig wohl.“

„Wenn mich nur mein Männchen liebt, bin ich schon geborgen.“

„Aller Herzen, die so schertzen, wie die Haasen in den Mertzen,“

Endlich, vielleicht auf persönliche Verhältnisse des Bestellers anspielend:

„Das oftmahls Jungfern sich mit Thränen betrübt nach einem Manne sehnen, das ist kein Wunder, Wenn aber Jungfern schon bei Jahren der Liebe Regung wohl erfahren, Das ist ein Wunder.“

Dass die Technik dieser Schüsseln im Alten Lande von Alters her überliefert worden, zeigt eine ebendaher stammende ähnliche, gebuckelte Schüssel vom Jahre 1694 mit einem roh eingeritzten Paare in der Zeittracht.

Als Erzeugnisse bäurischer Töpfer sind auch die Marburger Geschirre zu erwähnen, welche noch bis vor Kurzem durch hessische Hausirerinnen in den Dörfern der Nieder-Elbe verkauft wurden. Sie sind kenntlich an der nach unten zu in's Braune übergehenden ockerrothen Glasur mit groben Blumenverzierungen aus aufgeklebten grünen, weissen und braunen Thonblättchen.

Aus dem holländischen Seeland stammt ein grün glasirtes Kohlenbecken „Comvoor“, welches ganz mit den als Holzschnitzerei so häufig vorkommenden Kerbschnitt-Verzierungen bedeckt ist, die mit dem Messer aus dem noch weichen Thon geschnitten sind.

Holländisches Kohlenbecken mit Kerbschnitt, grünglasirt.
Gr. Dm. 25 cm.

Aegyptische Bauerntöpfereien.

Im sechsten Zimmer (Erstes der Südseite.)

In dem alten Kulturlande am mittleren und unteren Lauf des Niles hat sich nach dem Niedergang des muhammedanischen Kunstgewerbes, von dessen früheren Leistungen auf keramischem Gebiete Fayencebekleidungen der Wände in Moscheen und Brunnen Zeugniss geben, nur eine bescheidene Gefässtöpferei in bäurischer Uebung erhalten.

Zu Kenneh in Ober-Aegypten werden aus sich hellgrau brennendem, nach dem Brande sehr porösem Thon die Ula oder Kullah genannten Gefässe angefertigt, deren man sich in ganz Aegypten zur Aufbewahrung des Trinkwassers bedient, welches durch die starke Verdunstung auf ihrer Aussenfläche frisch erhalten wird.

In Assiut, der Hauptstadt Ober-Aegyptens wird in zahlreichen kleinen Werkstätten die Herstellung mannigfacher Gebrauchs- und Ziergefässe betrieben, welche sich durch ein schönes Ziegelroth von mattem Glanz oder ein glänzendes tiefes Schwarz auszeichnen. Der Thon, aus welchem diese Gefässe auf der Töpferscheibe geformt werden, ergiebt nach dem Brande einen gelbrothen Scherben; das tiefe Roth und das Schwarz der Oberfläche wird durch den Auftrag von Farbmitteln erzielt, welche jedoch, da sie keinen Glassatz enthalten, nicht als Glasuren anzusehen sind. Den Glanz bringt man durch sorgfältiges Poliren des lufttrockenen Thones mit beinernen Werkzeugen hervor. In weichem Zustande verziert man die Gefässe auch durch Ausstechen des Grundes mit einfachen Flachornamenten; bei diesen herrschen Palmetten vor, in denen noch antike Formen anklingen. Kleinere Ornamente, Blümchen, Blätter, Linienverschlingungen werden mit hölzernen Stempeln in den noch weichen Thon eingedrückt, ähnlich wie bei den rheinischen Steinzeugkrügen. Viele dieser Assiut-Gefässe ahmen schon die Formen europäischer Porzellankannen und Trinkgläser nach; andere fügen sich einheimischen Gebräuchen. So die „Mabhara“ genannten Räuchergefässe mit durchbrochenen Deckeln, deren man sich bei Bestattungen und anderen Ceremonien bedient; die „Tassa lisum el Ma“, flache Schälchen, mit denen man im Bade Wasser schöpft, um sich damit zu begiessen; die „Hagar timsah“, krokodilförmige Fussreiber, um im Bade die Schwielen der Füsse abzuraspeln; Kaffeetässchen, „Fingan“, mit eierbecherförmigen Untersätzen „Zarf“; und Köpfe für die türkischen Pfeifen.

Verschieden geformte Wassergefässe aus Kenneh (Geschenk des Herrn G. Mareus.) — Eine Sammlung gelbrother, dunkelrother, schwarzer Thongefässe, welche die wichtigsten Formen der Töpferwaaren von Assiut vertreten. (Geschenk des Herrn Dr. O. Bergeest.)

Die **Amerikanischen Bauerntöpfereien** sind durch eine Gruppe mexikanischer Thongefässe vertreten, welche nach ihrem Verschiffungsort als **Mazatlan-Waare** bezeichnet werden. Obwohl ohne Hülfe der Töpferscheibe verfertigt, zeigen sie mannigfaltige Formen, welche theils europäischen Porzellangefässen entnommen sind, theils alte mexikanische Ueberlieferungen bewahren. Mit Vorliebe bildet man Thiere nach, z. B. Affen und Schwimmvögel. Die hellgraue, mattglänzende Oberfläche ist durch mechanisches Glätten des ungebrannten Thones ohne Glasur erzielt. In den gemalten Blumen und Thieren herrschen Silber, Schwarz und Graublau vor, weniger Ziegelroth, Lila und Gold; diese Farben scheinen keinem oder nur sehr schwachem Feuer ausgesetzt gewesen zu sein.

Zwei Majolica-Fliesen vom Fussboden des Palazzo del Magnifico (Pietrucci) in Siena, vielfarbig auf schwarzem Grund; 1509. Breite jeder Fliese 19 cm.

Italienische Fayencen.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Das Verfahren, Gefässe aus gebranntem Thon durch Ueberschmelzen einer glasigen, durch Metalloxyd gefärbten Kruste undurchlässig gegen Flüssigkeiten zu machen, reicht im Orient in ein hohes Alterthum zurück. Schon Jahrtausende bevor die Italiener zu jenem Zweck einen durch Zinnasche weiss gefärbten Glasfluss verwandten und damit die heute Fayence genannte Töpferwaare schufen, haben Babylonier und Assyrier dies Verfahren an Gefässen und Ziegeln für Mauerbekleidung angewandt. Aus westasiatischer und ägyptischer Ueberlieferung ist es wahrscheinlich den Culturvölkern des Islam vererbt worden, und diese haben es bei ihrem Siegeszuge um die Gestade des Mittelmeeres nach Spanien, den balearischen Inseln und Sicilien weitergetragen. Die Annahme, dass von ihnen wieder die Italiener des 15. Jahrhunderts gelernt haben, liegt nahe, ohne dass sie bis jetzt bewiesen werden könnte.

Die ältesten Gefässe europäischen Ursprunges mit einer Glasur von Zinnschmelz zeigen dieselbe stets in Verbindung mit gemalten Verzierungen von metallischem, goldigem, kupferigem oder in Regenbogenfarben spielendem Glanz, welche durch den Niederschlag von Metallen aus im Feuer zersetzten metallischen Salzen erzielt sind und ähnlich auch auf den mittelalterlichen Fayencen Persiens sich finden. Von einem der Hauptorte ihrer Anfertigung und Ausfuhr nach Italien, der im Mittelalter Majolica genannten balearischen Insel Majorca übertrugen die Italiener die Bezeichnung Majolica auf alle mit metallischem Lüster geschmückten Thonwaaren, aber nur auf diese. Erst in jüngerer Zeit wurde der Name Majolica auch auf die übrigen Fayencen angewendet, welche im Zeitalter der Renaissance in Italien angefertigt worden sind. In weiterem Sinne nannte man Majoliken die in anderen Ländern unter dem Einfluss der italienischen Vorbilder der Renaissance geschaffenen Fayencen und zu allerletzt hat man jenen Namen missbräuchlich auf vielerlei farbig glasirte Thonwaaren angewendet, welche weder Technik noch Stil mit seinen rechtmässigen Trägern gemeinsam haben.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Einer verbreiteten Annahme nach ging der Beherrschung der Zinnschmelz-Glasur bei den Italienern ein Verfahren voraus, bei welchem man den gröberen Thon der Gefässe mit einer Schicht feinen, gereinigten weissbrennenden Thones überzog, hierauf malte, dann eine durchsichtige Bleiglasur überschmolz. Vermeintlich auf diese Art hergestellte Gefässe pflegt man als „Mezza-majolica“ aufzuführen. Obwohl die Mezza-Majolica im Sinne jenes Verfahrens zu einem stehenden Artikel aller Handbücher der Keramik geworden, ist ihr thatsächliches Vorkommen noch des Beweises bedürftig, der nur auf dem Wege der chemischen Untersuchung geliefert werden kann. Schüsseln der hamburgischen Sammlung ganz in der Art der grossen, im Katalog des Kensington-Museums den Werkstätten Pesaros oder Gubbios zugeschriebenen, jedoch wahrscheinlicher in Diruta angefertigten in Blau, und gelblichem Grün mit Metalllüster bemalten Schüsseln haben das Vorhandensein von Zinn, wenn auch in geringerer Menge, in ihren Glasuren ergeben. Piccolpasso, welcher 1548 aus eigener Erfahrung die italienische Töpferkunst seiner Zeit schilderte, erwähnt die sog. Mezza-Majolica nicht. Erst Passeri, welcher zweihundert Jahre nach ihm über die Majoliken schrieb, hat die Bezeichnung Mezza-Majolica für die erwähnten, von ihm der Stadt Pesaro zugeschriebenen frühen Arbeiten eingeführt und ihre Herstellung ohne Zinnglasur beschrieben. Er war aber hierfür nur auf Muthmaassungen angewiesen, welche dann von den späteren Schriftstellern anstatt der Beweise hingenommen und als Thatsachen nachgeschrieben sind. Wenn man von Mezza-Majolica weiter reden will, wird man fortan andere Belegstücke nachweisen müssen, als jene Schüsseln von Diruta und ihresgleichen.

Als den Erfinder der Zinnglasur für Italien nennt Vasari den grossen Thonbildner der italienischen Frührenaissance Luca della Robbia. Luca's und seines Neffen und Schülers Andrea Altarwerke aus glasirtem Thon gehören in ihrer von der ganzen Anmuth des Frühlings der Renaissance umflossenen Hoheit zu dem Schönsten, was die plastische Kunst je geschaffen hat. Ein milchweisser Zinnschmelz überzieht in dünner Schicht die Bildwerke, ein zartes, mildes Blau, vornehmlich für die Hintergründe, ein gelbliches Grün, Gelb und Vergoldung treten in bescheidener Anwendung hinzu, mehr für das Beiwerk, als für die Hauptgestalten. Schon Luca verband gelegentlich die Fayencemalerei mit plastischen Werken; dem marmornen Grabmal des Bischofs Benozzo Federighi von Fiesole (1455) gab er eine Einfassung von Fayenceplatten mit gemaltem Fruchtkranz. Von diesen frühen Meister-Werken ächter Fayence führt aber für unser Wissen noch keine Brücke zu den Arbeiten der italienischen Fayencemaler im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts.

Ueber die Herstellung der Majoliken um die Mitte des 16. Jahrhunderts, als die Technik ihren Gipfelpunkt erreicht hatte, sind wir unterrichtet durch „Li tre Libri dell' Arte dell Vasajo“ des Cipriano Piccolpasso, welcher damals einer Töpferwerkstatt in Castel Durante vorstand. Da dieses Verfahren im Wesentlichen dasselbe war, welches im 17. und 18. Jahrhundert, später in den zahlreichen in Holland, Frankreich und Deutschland aufblühenden und hinwelkenden Fayence-Töpfereien befolgt ward, bis es von der Malerei mit Muffelfarben auf die fertig gebrannte Glasur verdrängt wurde, schildern wir es hier ein für alle mal.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Wie bei aller guten Töpferwaare ist die sorgsame Mischung der Masse aus Erdarten verschiedenen Fundortes eine Vorbedingung des Gelingens. Durch Sieben, Waschen, Kneten, Faulen werden die verschiedenen Thone vorher von unreinen Beimengungen befreit. Verarbeitet wird der richtig gemengte und reife Thon entweder auf der Töpferscheibe oder mit Hülfe von Hohlformen.

Die Drehscheibe, torno, deren sich die Majolikatöpfer bedienten, hatte im wesentlichen die noch heute übliche Anordnung. Sie bestand aus zwei Holzscheiben, einer grossen unteren und einer kleinen oberen, welche durch eine senkrechte, unten mit einem Zapfen in einer Vertiefung des Fussbodens drehbar lagernde, oben mittelst einer am Werktisch des Arbeiters befestigten Führung in senkrechter Stellung erhaltene Stange verbunden waren. Mittelst der Füsse versetzt der sitzende Dreher die untere Scheibe in wirbelnde Bewegung, welche durch die Stange auf die Werkscheibe, mugiolo, übertragen wird. Für das Drehen gewisser feinerer Arbeiten, insbesondere der Vasen, wird auf der flachen Werkscheibe zuvor eine hölzerne Halbkugel mit der Wölbung nach oben, die scudella, befestigt. Die Werkscheibe theilt ihre wirbelnde Umdrehung dem darauf gelegten Klumpen weichen Thones mit, welcher, sich selbst überlassen, durch den Einfluss der Schwungkraft abgeplattet, endlich zerrissen und fortgeschleudert werden würde, aber unter dem Gegendruck der dem Wegstreben des Thonklumpens von seiner Drehungsaxe entgegenwirkenden, die plastische Masse leitenden und in die Höhe ziehenden Hand des Arbeiters sich zu einer Hohlform gestaltet.

Auf diesem Wege gewann man die Mehrzahl der in den Majoliken bekannten Gefässformen, die piatti piani, flache Platten, die piatti con fondo, Platten mit vertiefter Mitte, mit oder ohne Fuss, die tondi und tondini, breitrandige Teller mit mehr oder minder vertiefter Mitte, die scudelle und scudellini, Schalen mit niedrigem Fuss, mit oder ohne Rand, die ongaresche, in Venedig piadene genannt, Näpfe mit Fuss, die bacili, grosse Becken, albarelli, schlanke, walzenförmige, in der Mitte leicht verjüngte Gefässe zur Bewahrung von Drogen in den Apotheken, (s. d. Abb.) die vasi a pera, Vasen mit birnförmigem Körper, die vasi a palla, kugelförmige Vasen, boccali und fogliette, grosse und kleine Krüge mit oder ohne Ausguss, fiole und fiaschi, Flaschen für Oel, Essig, Wein und Wasser.

Apothekertopf, albarello, von Majolica. Das Ornament mehrfarbig mit abwechselnd citrongelbem, blauem und ockergelbem Grunde. Faenza (?), Anfang des 16. Jhdts. Höhe 24 cm.

Ausgüsse und Mündungen der Kannen wurden aus freier Hand gestaltet; Dillen, Griffe, Henkel für sich geformt und mit Thonbrei am Gefäss befestigt. Derartig bereicherte Formen bezeichnete man, da sie an antike Bronzevasen erinnern mochten, als „vasi a

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

bronzo antico.“ Als eine besondere Art der gedrehten Gefässe beschreibt Piccolpasso die „scudelle da donna di parto“, Speisegefässe für die Wöchnerinnen. Sie bestehen aus fünf bis neun einzelnen Stücken, welche so gearbeitet sind, dass sie auf einander gesetzt ein Gefäss von reichem Vasenprofil bilden. Zu unterst steht die scudella, ein Suppennapf mit Fuss; der Deckel über ihr dient zugleich als Teller für das Brod; dieses wird bedeckt von einer mit ihrem Fuss nach oben gekehrten Schale, auf welcher das Salzfass, saliera, mit seinem Deckel steht. Vollständige Sätze dieser Art haben sich nicht erhalten, einzelne Theile derselben häufig.

Gefässe von unrundem Querschnitt, die dreiseitigen Becken, die vierseitigen Dintenfässer, die länglichen Schalen, sowie alle die Buckelung (S. d. Abb. S. 269) des getriebenen Metallgefässes (smartellati) oder die geflochtenen Körbe (canestrelle) nachahmenden oder mit erhabenen Zierrathen ausgestatteten Gefässe lassen sich nicht auf der Scheibe herstellen. Man formt sie in Hohlformen aus Gyps, welche über den Modellen gegossen sind. Zu diesem Zwecke wird der Thon in einem grossen Klumpen auf die Werkbank zwischen zwei Bretter von derselben Dicke gelegt, welche die Gefässwandung erhalten soll. Indem man einen Draht über die Bretter zieht, schneidet man am Fusse des Thonklumpens eine Scheibe von der erforderlichen Dicke ab. Man drückt diese dann mit den Fingern in die Vertiefungen der Form und schneidet die den Rand derselben überragenden Theile ab. Füsse, Henkel und andere Theile werden mittelst einer Schlempe aus feinerem, mit feingeschnittener Scheerwolle gekneteten Thon, barbatina, angeklebt. Ebenso klebt man bei Vasen die beiden Hälften aneinander, in welche die Form in Gemässheit eines Längsschnittes zerfällt, welcher vom Henkelansatz bis zur Mündungsmitte des Modelles geführt wird.

Im zweiten Buche schildert Piccolpasso die Zubereitung der Glasuren und Farben. Aller Grundlage ist das Marzacotto genannte Glas, dessen Bestandtheile, Pottasche, welche durch das Brennen der Weintrester gewonnen wird, und reiner Quarzsand von besonderen Fundorten, im Verhältniss von 10 bis 12 Pfund zu 30 Pfund zusammengeschmolzen werden.

Die weisse Farbe, Bianchetto, ward gewonnen, indem man schmelzendes Zinn durch Umgiessen oder rasches Umrühren in eine weisse Zinnasche (Zinnoxyd) verwandelte. Grün, Verde, aus durch Röstung oxydirtem Kupfer mit Zusätzen von Antimon und Bleioxyd, Zallo, Dunkelgelb, aus Bleioxyd, Antimon und Eisenrost, Zallulino, Hellgelb, aus Bleioxyd und Antimon mit ein wenig Pottasche und Kochsalz, sind die vier künstlichen Farben, über Venedig bezogenes Kobaltblau, Zaffara oder Azzurro, und in Italien an mehreren Orten gefundener Braunstein, Manganese, für das Braun-Violett, die beiden natürlichen Farben, welche die gesammte Scharffeuerpalette der Majolika ausmachen.

Picolpasso erwähnt ausdrücklich, dass man in Italien nicht verstehe, eine gute rothe Farbe herzustellen. Allerdings habe er eine solche angewendet gesehen in der Werkstatt des Vergiliotto zu Faenza, schön wie Zinnober, aber von trügerischem Gelingen. Dieses Roth wurde aus rothem Bolus, welches in rothem Weinessig abgerieben worden, hergestellt und über einen Grund von Zallulino gemalt.

Die stagno accordato genannte Mischung von Zinn- und Bleioxyd für die Glasur wird gewonnen, indem man Blei und Zinn, von ersterem vier bis sieben Gewichtseinheiten, von letzterem eine, in einem besonderen

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Ofen schmilzt und die sich an der Oberfläche des geschmolzenen Metalles bildenden Oxyde abschöpft und sammelt. Zwölf Pfund dieses stagno accordato mit dreissig Pfund des gepulverten und gewaschenen Marzacotto ergeben die gewöhnliche weisse Glasur, „bianco comune“, welche den Malgrund bildet. Die „coperta“, eine farblose Glasur, mit welcher die Malereien zur Erhöhung ihres frischen Glanzes bedeckt werden, wird aus Sand, Bleioxyd, Pottasche und Kochsalz zusammengeschmolzen.

Bevor Piccolpasso uns die Anwendung dieser Glasuren und Farben lehrt, führt er uns zu dem Brennofen, in welchem die Gefässe dem ersten Brande ausgesetzt werden. Der Ofen in Castel Durante misst nur sechs Fuss in der Länge zu fünf in der Breite und sechs in der Höhe. Ein niedriger Unterbau dient als Feuerraum, aus dem die Flammen durch Oeffnungen seiner Wölbung in den Oberbau emporzüngeln, welchen ein zum Durchzug des Rauches mit neun Oeffnungen versehenes Tonnengewölbe überspannt und an dessen Seiten Gucklöcher im Mauerwerk ausgespart sind. In diesen Oberbau packt man durch die an seiner Schmalseite angebrachten Thüröffnungen die lufttrockenen Gefässe, wobei die feineren in durchlöcherte Kapseln gesetzt und diese säulenförmig aufgestapelt, die gröberen in den Zwischenräumen vertheilt werden. Ist der Ofen gefüllt, so vermauert man die Thüren, verstopft die Gucklöcher, bedeckt die Löcher im Gewölbe lose mit Ziegeln und entzündet das im untern Gewölbe angehäufte Holz. Die Gluth muss während der ersten vier Stunden allmählich gesteigert und sorgfältig überwacht werden, damit der Thon nicht allzuhart brenne, um später noch die Glasur annehmen zu können. Während zwölf Stunden wird die Gluth unterhalten, dann lässt man sie langsam erlöschen und den Ofen abkühlen.

Gebuckelte (geformte) Schale von Majolica. Die Felder abwechselnd dunkelblau mit citrongelbem und ockergelb mit hellblauem Ornament. Als Mittelbild in Blau und Gelb S. Antonius von Padua. Faenza. Mitte des 16. Jahrhdts. Durchm. 23 cm.

Während dieses ersten Brandes der Gefässe hat man in dem Feuerraume des Brennofens die Bestandtheile des „bianchetto“ und der übrigen Farben in besonderen Gefässen ebenfalls der Gluth ausgesetzt, was für mehrere derselben noch ein oder zweimal wiederholt wird. Danach werden sie auf einer Handmühle oder im Mörser fein gepulvert. Ebenso das bianco comune für die Glasur.

In ein mit Wasser bis zu milchiger Consistenz angerührtes Bad dieses Glasurpulvers taucht man die gebrannten Gefässe; nur auf einen

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Augenblick, denn der poröse Thon saugt rasch aus dem Bade soviel Wasser ein, dass die Glasur sich sofort als eine pulverige Schicht auf dem eingetauchten Gefässe niederschlägt. Auf diese Pulverhaut trägt man sodann die mit Wasser angerührten Farben mit Pinseln aus Ziegen- oder Eselshaar auf, jede Farbe mit ihrem eigenen Pinsel.

Piccolpasso lehrt uns, die Umrisse und Schatten mit einer Mischung von Gelb mit schwarzem Zaffar oder in Ermangelung des letzteren mit blauem Zaffar und Mangan zu malen. Die übrigen Farben mischt er bei ihrer Anwendung meistens mit bianchetto (Zinnoxyd). Das grüne Kupferoxyd wird durch Mischung mit Hellgelb aufgehellt „um grüne Felder und Büsche im Sonnenlicht" darzustellen. Die Wirkung schwarzer Farbe wird durch die Mischung von Kupferoxyd (Grün), Manganoxyd (Braunviolett) und dunklem Zaffar (Blau) mit Bleioxyd erreicht. Piccolpasso giebt die Verhältnisse verschiedener Mischungen, fügt aber hinzu, dass jede Werkstatt ihre eigenen Erfahrungen befolge. Zum Beschluss wird der äussere Rand des Gefässes gelb gemalt und endlich dasselbe in ein stark verdünntes Bad der „coperta" getaucht, welche sich wie früher das Zinnglasurpulver in Folge des Saugens des Thones in einer zarten Schicht niederschlägt.

Nunmehr sind die Gefässe soweit, dass ihnen der zweite Brand gegeben werden kann. Das Einpacken der mit dem pulverigen, leicht verletzbaren Ueberzug versehenen Stücke in den Ofen erfordert die grösste Umsicht. Piccolpasso giebt hierfür genaue, durch Abbildungen unterstützte Anweisungen. Hauptsache ist dabei, dass die Gefässe nicht einander berühren, damit sie durch die schmelzende Glasur nicht aneinander oder an der Standfläche festkleben. Um dies zu verhindern, setzt man die Gefässe jedes für sich in eine Thonkapsel mit durchbrochenen Wänden und stützt die flachen Gefässe durch kleine spitze Kegel aus gebranntem Thon, die pironi, drei für jedes Gefäss. In Venedig und in der Lombardei war es üblich, die Gefässe auf ihrem Fusse stehend, mit der Oeffnung nach oben in die Kapsel zu bringen, in Castello Durante (dem Wohnort des Meisters) und in den Marken von Ancona dagegen, sie mit der hohlen Bildfläche nach unten gewendet auf die pironi zu stülpen. Das ist zu beachten, da die Berührungspunkte der pironi sich nach dem Brande durch kleine, trockene Erhabenheiten verrathen. Die Kapseln, flache für die Teller und Schalen, hohe für die Vasen, werden zu senkrechten Säulen übereinandergebaut, welche den ganzen Raum des Ofens füllen. Wie beim ersten Brande wird die Gluth nur allmählich gesteigert. Das Eindringen von Rauch in den Ofen ist zu vermeiden. Nach etwa elf Stunden prüft man die Wirkung durch die seitlichen Gucklöcher. Zeigen sich an einer Stelle die Glasuren nicht richtig geflossen, so leitet man durch Oeffnen eines Loches der Wölbung über der Stelle den Gluthstrom dorthin.

Soweit schildert Piccolpasso uns die Herstellung der Majoliken, ohne von diesen anders zu sprechen als schlechthin von vasi, Gefässen ohne nähere Bezeichnung. Nur in einem Zusatz gedenkt er der Majolica, die er aber selber weder angefertigt, noch habe anfertigen sehen, also nur von Hörensagen kenne. Das Majolica-Roth werde, wie er im Hause des Meister Cencio in Gubbio erfahren habe, auf das vollendete Gefäss gemalt. Nur pflegte man, beim Malen eines Stückes diejenigen Stellen, welchen später der Glanz gegeben werden solle, blos mit ihren Umrissen anzugeben, sodass sie nach dem Glasurbrande als weisse Lücken in der

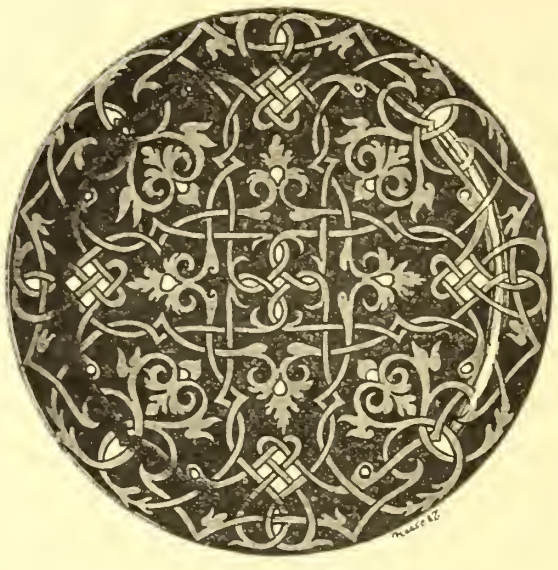
Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite).

Malerei erschienen. Zwei Recepte, das eine für das Majolica-Roth, das andere für die Goldfarbe werden mitgetheilt. Nachdem die Mischung an den vorgesehenen Stellen aufgetragen, werden die Gefässe einem dritten Brande im offenen Feuer eines Ofens von besonderer Anlage unterzogen, welche Meister Cencio vor dem Gewerbsgenossen ebenso geheim hielt, wie das Verfahren bei der Feuerung. So viel nur erfuhr Piccolpasso, dass es hierbei darauf ankomme, nach dreistündigem leichten, von trocknen Weidenzweigen genährten Feuer, dieses noch eine Stunde lang mit trocknen Ginsterzweigen zu unterhalten. Offenbar wurde hierdurch ein starker Rauch entwickelt, dessen fein zertheilte Kohle in glühendem Zustande ihre reducirende Kraft auf die metallischen Salze ausübte, aus welchen die Majolica-Farben bestanden. Die Folge war der Niederschlag einer zarten Schicht verschiedener Metalle, welche noch schöner hervortrat, nachdem man das fertige Gefäss in einer Lauge gereinigt und mit einem wollenen Lappen abgerieben hatte.

Beiläufig gedenkt Piccolpasso auch der „sbiancheggiati“, welche in der Lombardei angefertigt werden. Nach dem ersten Brande werden die Gefässe in ein Bad aus mit Wasser angerührter weisser Erde von Vicenza getaucht, welche sich ähnlich wie die Zinnglasur, in pulveriger Schicht auf ihnen niederschlägt. In diese weisse Schicht kratzt man mit eisernem Griffel die Zeichnung ein, welches Verfahren „sgraffio“ genannt wird. Eine Bleiglasur vollendet das Gefäss.

Wie schon von Passeri richtig erkannt worden, führt das Malen auf die in Gestalt eines lockeren Pulvers den saugenden Scherben deckende Glasur zu dem der Majolica eigenthümlichen Stil. Jeder Pinselstrich muss mit sicherer Hand in vollem Bewusstsein seiner Wirkung hingesetzt werden. Die alsbald aufgesogene Farbe lässt sich nicht, wie die Oelfarbe auf der Leinewand, vertreiben, übergehen, lasiren. Ausbesserungen von Stellen, welche beim ersten Angriff misslungen sind, lassen sich gar nicht oder nur auf die Gefahr hin vornehmen, dass nach dem Brande eine Fehlstelle die Nachhülfe verrathe. Nachdem die Hauptfarben etwas angetrocknet sind, ist nur das Aufsetzen von Lichtern und das Verstärken der Schatten noch möglich. Mit Recht hat man dieser technischen Beschränkung diejenige verglichen, unter welcher der Fresko-Maler arbeitet; sollen die Farben desselben eine ihre Dauer sichernde innige Verbindung mit dem frischen Kalkbewurf der Mauer eingehen, so muss ebenso Alles mit sicherer Hand „alla prima“ gemalt werden und sind misslungene Stellen nur auszubessern, nachdem der Bewurf heruntergeschlagen und nochmals frisch aufgetragen ist — eine Aushülfe, welche dem Majolica-Maler jedoch nicht zu Gebote steht. Bei der Majolica führt die technische Beschränktheit sowohl hinsichtlich des Verfahrens, wie der Auswahl der im Glasurbrand stehenden wenigen Farben zu stilistischen Vorzügen, welche dem vollendeten Werke seinen Charakter verleihen und zugleich die hohe Werthschätzung der seltenen Werke erklärt, in welchen sie kein Hinderniss gewesen, den Vorwurf in künstlerischer Vollendung durchzuführen. Nicht ausgeschlossen ist übrigens, dass werthvollere Stücke, bei welchen der zweite Brand nicht gleich sämmtliche Farben entwickelt hatte, retouchirt und einem dritten Brande unterzogen wurden. Als im 18. Jahrhundert die Muffelfarben aufkamen, gingen die Fayencen aus dem zweiten Brande mit weisser Glasur hervor, auf welche erst der dritte Brand die Farben befestigte.

Im siebenten Zimmer, (Zweites der Südseite.)



Majolica-Teller mit ockergelben Arabesken in dunkelblauem Grunde; Einzelheiten schwarz, hellgelb, seegrün. Italien, erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Durchm. 24,5 cm.

Die Vorwürfe der Majolica-Maler waren höchst mannigfaltige. Bald überspannten Arabesken (S. d. Abb.) — Bandverschlingungen mit Pflanzen-Motiven — oder Grottesken — mit Pflanzenwerk verwachsene Thier- und Menschengebilde — um einen Mittelpunkt strahlig geordnet, die ganze Schauseite einer Schüssel; bald füllten die Grottesken um eine senkrechte Axe symmetrisch geordnet das Feld, eine Anordnung, welche man vom Vergleich mit dem Aufbau eines Leuchters als „Candeliere“ bezeichnete. Bald wurde ein mittlerer Buckel oder eine grosse Mittelfläche mit einer bildmässigen Darstellung gefüllt und das Ornament auf den breiten Rand beschränkt, wo es sich in strahliger Anordnung entfaltete oder „a candeliere“ zu beiden Seiten einer idealen Axe aufwuchs. Eine besondere Art der Verzierung von Schüsseln, „Quartiere“ genannt, theilte die Fläche des breiten Randes in vier oder sechs Felder, welche durch strahlige Streifen abgetheilt und mit Schuppen- oder Pflanzenwerk oder anderen Motiven gefüllt wurden. Mannigfache Verwendung fanden auch Trophäen von Waffen oder Musik-Instrumenten, welche man als selbständiges Ornament haufenweis über die ganze Fläche oder nur die Schüsselränder verstreute.

Die figürlichen Darstellungen beschränkten sich Anfangs auf ornamental umrahmte Idealbildnisse, oder einzelne Gestalten in kleinen Mittelbildern. Später füllten sie nicht nur die breiten Mitten der Schüsseln, sondern wuchsen noch darüber hinaus, bis endlich die ornamentale Einrahmung ganz verschwand und eine zusammenhängende bildmässige Darstellung die ganze Schaufläche überzog, wobei die Figuren unter Missachtung der Gliederung der Schüssel über die den Rand von der Fläche trennende Kante hinaus gemalt wurden.

Volksthümliche Darstellungen begegnen uns fast nur in einigen frühen Majoliken. Dem wirklichen Leben entlehnte Vorgänge, wie der Besuch eines vornehmen jungen Paares in der Werkstatt eines Majolikenmalers auf einer berühmten Caffagiolo-Schüssel im Kensingston-Museum sind ganz vereinzelte Ausnahmen. Sehr bald überwuchern die der Antike entnommenen Vorwürfe. Geschichtliche Vorgänge werden mit Vorliebe aus den römischen Geschichten des Livius oder dem Virgil entlehnt; die Lieb-

schaften der olympischen Götter aus den Metamorphosen des Ovid. Von den biblischen Geschichten giebt man denen des alten Testamentes den Vorzug, weil sie der Darstellung unbekleideter Menschen oder reicher Trachten und decorativer Vorgänge ergiebigeren Stoff bieten, als die schlichten und ernsten Geschehnisse im Neuen Testament. Unter den nationalen Dichtern erweist sich nur des Ariost's Rasender Roland als eine öfter benutzte Quelle. Zeitgeschichtliche Darstellungen sind von schier unbegreiflicher Seltenheit. Landschaften treten als selbstständige Vorwürfe um die Mitte des 16. Jahrhunderts auf, erfahren aber erst zur Zeit der Nachblüthe gegen Ende des 17. häufiger künstlerische Anwendung. Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Wappen kommen auf frühen Majoliken häufig vor, nicht selten als einziger Schmuck einer Schüssel oder eines Kruges. Später beschränken sie sich auf die kleinen Mitten der tondini und anderer flachen Gefässe, oder man bringt sie bei figürlichen Bildern irgendwo in der Luft schwebend oder an einem Gebäude hängend an. Verhältnissmässig selten auf Majoliken italienischer Bestimmung, erscheinen sie sehr häufig, oft als Hauptgegenstand der Decoration auf solchen Majoliken, welche auf Bestellung für Nürnberger oder Augsburger Patrizier gemalt wurden. In den meisten Fällen werden bei derartigen Stücken die Wappenmalereien mit jenem leichten blauen Rankenwerk verbunden, welches schon Piccolpasso als „Porcellana" erwähnt und in dem wir auch ohne dieses deutliche Anklänge an die Blaumalereien chinesischer Porzellane erkennen würden.

Unser Wissen reicht noch nicht, um jeder der zahlreichen Werkstätten, aus denen die uns überlieferten Majoliken hervorgegangen sind, ihren Antheil an diesem reichen Kunsterbe mit Sicherheit zuzuweisen.

Im päpstlichen Rom fand die Fayence-Industrie keinen günstigen Boden, wohl aber in anderen Orten des Kirchenstaates, unter denen Diruta sich durch seine zahlreichen und weitverbreiteten metallisch glänzenden Geschirre auszeichnete, Fabriano nur während kurzer Zeit Sitz eines oder weniger Meister war, welche nach Stichen Marc Anton's oder Albrecht Dürer's Fayence-Malereien von hoher Schönheit schufen.

In den Marken stand das an der alten aemilischen Heerstrasse belegene Faenza von Alters her als Töpferstadt in gutem Ansehen; wenn nicht gar der Ausgangspunkt der italienischen Fayence-Industrie, war es doch eine der Stätten, wo diese am frühesten und ausdauerndsten betrieben wurde. Auch in Forli, südlich von Faenza, und in Rimini am adriatischen Meere, sowie in dem nördlich an derselben Heerstrasse belegenen Bologna begegnen uns Werkstätten, jedoch von geringerer Bedeutung und Dauer.

Das Gebiet der Herzöge von Urbino hat wie keine andere Provinz Italiens Theil am keramischen Ruhm der Renaissance. In dem am Ufer des adriatischen Meeres belegenen Pesaro, in Gubbio am südwestlichen Abhang des Appenin, in dem Bergstädtchen Castel Durante und vor allem in der Hauptstadt Urbino waren lange Zeit Werkstätten in Thätigkeit, welche nicht nur durch die Menge und Mannigfaltigkeit ihrer Erzeugnisse, sondern auch durch die Kunst der in ihnen thätigen Maler gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts den Höhepunkt der ganzen Industrie erreichten, bald danach aber dem Verfall unterlagen.

Nur hinsichtlich der Schönheit ihrer Fayence-Malereien, nicht durch den Umfang des Betriebes zeichnet sich eine Werkstatt zu Caffaggiolo aus, einem Landsitze der mediceischen Herzöge unweit ihrer Hauptstadt

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Florenz. Letztere selbst, die Wiege der plastischen Fayence-Kunst, sieht keine Entfaltung der Fayence-Malerei; in anderen Städten Toskanas, in Siena und Pisa vor anderen, waren wenigstens zeitweilig tüchtige Meister thätig.

In den nördlichen Herzogthümern erhebt Ferrara Anspruch auf hervorragende Leistungen, ohne dass diese sich unter den erhaltenen Fayencen bestimmt nachweisen liessen.

Umfangreicher gestaltet sich die keramische Thätigkeit im Venetianischen Gebiete. Venedig selbst behauptet hier eine führende Stellung. Von geringer Bedeutung sind Padua und das durch minderwerthige Nachahmungen türkischer Fayencen bekannte Candiana.

Von den grossen Städten Nord-Italiens spielt keine in der Töpferkunst des 16. Jahrhunderts eine hervorragende Rolle. Genua tritt erst im 17. Jahrhundert auf, jedoch ohne künstlerischen Erfolg. Mailand erscheint noch später, erst in der Gefolgschaft jener Bewegung, welche im 18. Jahrhundert die vielfarbigen orientalischen Porzellane durch Schmelz-Malereien auf weisser Glasur nachzuahmen strebte. Von Turin sind nur vereinzelte Versuche ebenfalls aus später Zeit überliefert.

Von den Fayencen, welche schriftlicher Ueberlieferung nach im 15. und 16. Jahrhundert in der Abruzzenstadt Castelli angefertigt sein sollen, wissen wir kein Stück nachzuweisen. Aber in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entfaltet sich dort eine köstliche Nachblüthe der alten Kunst, und bis weit in's 18. Jahrhundert hinein wird diese hier unter wechselndem Zeitgeschmack gepflegt.

Versuche, das Verfahren der Fayence-Maler der Renaissance wiederaufzunehmen, haben schon im 18. Jahrhundert stattgefunden, und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat, mehr noch als die Freude an keramischen Schaustücken, betrügerische Gewinnsucht zur Herstellung von Fayencen angeleitet, welche den alten Vorbildern nahekommen. Eine neue, ihre Vorwürfe aus unserer Zeit schöpfende Kunst ist hieraus in Italien jedoch nicht erwachsen.

Faenza.

Die Anfänge der Fayence-Industrie Faenzas schon im 15. Jahrhundert sind durch datirte Stücke von sicherer Herkunft bezeugt, u. A. eine ursprünglich über einer Thür der Kirche San Michele angebrachte, jetzt im Cluny-Museum bewahrte Platte v. J. 1475, und den Fussbodenbelag in der Marsili-Kapelle in San Petronio zu Bologna v. J. 1487. Aus der grossen Fülle der Faenza zugeschriebenen Fayencen lassen sich gewisse Gruppen absondern, von denen einige zweifellos Faentiner Ursprungs sind, andere vielleicht durch weitere Untersuchungen in Scherbenlagern alter Brennöfen ihre heutige Bezeichnung ändern werden.

Eine wichtige, wohl die leitende Werkstätte zu Anfang des 16. Jahrhunderts war die als Casa Pirota bekannte, welche ihre Erzeugnisse meistens mit einem überkreuzten Kreis bezeichnete. Aus ihr sind die häufig vorkommenden Tondini hervorgegangen, deren vertiefte Mitte meistens ein Wappen einnimmt und deren breite Randfläche mit strahlig angeordneten Grottesken verziert ist, welche in dunkelblauem Grund entweder weiss ausgespart und mit bräunlichem Gelb schattirt, oder hellblau getönt und weiss gehöht sind, letzteres eine „a berettino“

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

oder „sopra azurro“ benannte Malweise. Eine von vorn gesehene Maske mit verlängertem Schädel und einem Blätterbart, welchem Ranken entwachsen, geflügelte Kinderköpfe und in schlanke Delphine endigende Ranken, endlich Halbfiguren mit Flügeln anstatt der Arme erschöpfen nahezu den nicht eben reichen Motivenschatz dieser Grottesken. An Stelle des Wappens nimmt bisweilen eine in mehreren Farben ausgeführte Figur die Mitte ein, welche meistens durch eine blassblaue Hohlkehle mit weiss aufgesetzten Blättchen vom Rande getrennt ist. Die Unterseite ist in der Regel mit concentrischen blauen, bisweilen mit gelben wechselnden Linien umzogen.

Diese und andere Ornamente, z. B. an die etwas mageren, aber leicht geschwungenen Blüthenranken chinesischer Porzellane erinnernde lose blaue Ranken in weissem Grund, herrschen in Faenza vor, wogegen die figürlichen Malereien, welche in Urbino das Ornament völlig verdrängen, zurücktreten. Doch arbeiteten bisweilen auch Figuren-Maler in Faenza, unter denen Baldesara Manara um 1536 hervorragt.

Faenza zugeschrieben werden auch häufig vorkommende mannigfach gebuckelte Schüsseln (S. Abb. S. 269), in deren abwechselnd dunkelblau, ockergelb, citrongelb oder hellgrün gedeckten Feldern hellgelbe, hellblaue oder weisse, blau, weiss oder gelblich gehöhte Grottesken oder Pflanzenornamente gemalt und deren kleine Mittelfelder mit Einzelfiguren in Landschaften gefüllt sind. Während die Scherbenfunde Argnani's in Faenza kein einziges Bruchstück solcher Buckelschüsseln aufweisen, spricht Piccolpasso ausführlich über die Herstellung derselben und giebt auch eine Abbildung solcher. Daher liegt die Vermuthung nahe, dass diese Buckelschüsseln Erzeugnisse Castel Durante's seien, wo Piccolpasso einer Werkstatt vorstand.

Majoliken von Faenza.

Teller (piatto a fondo), in der Mitte das Wappen der Barberini; Rand mit hellblauen, weissgehöhten Grottesken in dunkelblauem Grund. Desgl. i. d. Mitte Lucrezia; Rand wie vorh. Beide aus der Casa Pirota.

Gebuckelte Schüsseln, Faenza zugeschrieben, mit vier verschiedenen Buckelungen und in verschiedener, farbiger Ausführung; als Mittelbild der einen (S. Abb. S. 269) Sanct Antonius von Padua (Gesch. d. Herrn Ed. Behrens sr.), einer anderen, der Apostel Simon (Gesch. des Vereins Hamburger Gastwirthe). — Aus derselben Werkstatt eine Schüssel, deren Fläche mit geformten flachen, dreiseitigen Pyramiden bedeckt, als Grundlage einer Theilung in 6eckige Felder, welche abwechselnd blau mit gelben Rosetten und ockergelb mit weissen, blau schattirten Rosetten bemalt sind.

Caffaggiolo.

Um die Berechtigung des mediceischen Landsitzes Caffaggiolo und damit der Mediceer, sich der wunderschönen Fayencen zu rühmen, welche mit „Chaffagiuolo“ oder ähnlich bezeichnet vorkommen, ist vor einigen Jahren ein lebhafter Streit unter den italienischen Forschern entbrannt, welche nach alter Gewohnheit den Kirchthums-Interessen mehr als billig in geschichtlichen Fragen das Wort lassen. Vertreter Faenzas haben aus unvollkommener Schreibung des Ortsnamens und der Analogie mit „Ca' Pirota“ für die Casa Pirota, die bekannte Botega Faenzas, eine neue Botega Ca' oder Casa Faggiuolo derselben Stadt abzuleiten und damit für letztere allen Ruhm der mediceischen Majoliken in Anspruch zu nehmen sich hemüht. Einstweilen muss dieser Beweis aber als misslungen gelten, und

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

ein früher Zusammenhang der Fayencen-Werkstätten beider Städte, etwa die Uebersiedelung von Meistern aus Faenza nach Caffaggiolo, für die Erklärung verwandter Eigenthümlichkeiten der Fayencen dieses und jenes Ortes genügen.

Urkundlich nachgewiesen ist, dass i. J. 1521 eine Werkstatt, in welcher Fayencen im Auftrag des Lorenzo von Medici angefertigt wurden, zu Caffaggiolo bestanden hat. Auch ein auf Fayencen mit dieser Bezeichnung vorkommendes, aus S und P verschlungenes Monogramm findet in der Devise der Mediceer S[em]p[er] d. h. „Immer" seine Erklärung.

Die Sammlung besitzt keine sicher Caffaggiolo zuzuweisenden Majoliken. (In farbiger Abbildung ausgehängt die Caffaggiolo-Schüssel mit der Werkstatt eines Majolika-Malers im Kensington Museum).

Zwei Apothekergefässe — ein Albarello mit der Inhaltsangabe „litom tripom" in gothischen Lettern und ein grosses Gefäss in Gestalt einer kurzhalsigen, dickbauchigen Flasche sind mit kräftigem Pflanzen-Ornament in Blau, Ockergelb und Violett bemalt. Wulstige, an den Enden kugelig gekrümmte Blätter, welche das Hauptmotiv des Pflanzenwerks bilden, weisen auf dieselbe frühe toskanische Werkstatt hin, welcher in ähnlicher Weise decorirte Fayencen des Kensington-Museums zugeschrieben werden, und die vielleicht ein Vorläufer der Werkstatt von Caffaggiolo war, wenn nicht etwa Faenza der Ursprungsort dieser Gefässe ist.

Derselben unbenannten frühen Werkstatt scheint eine grosse, früher in der Sammlung Paul bewahrte Schüssel zu entstammen. Bemalt ist dieselbe in grossem Stil mit zwei antikisirenden Köpfen, eines jungen Weibes mit flatterndem Kopftuch und Stirnschmuck und eines bartlosen Mannes mit Fruchtkranz. Die Farbenstimmung der Malerei entspricht derjenigen der beiden Apothekergefässe. Blau herrscht vor, nur das Haar ist olivgrün getönt, an Gewändern und Schmuck wenig Gelb und Violett; die Unterseite schmutzig gelbgrau glasirt.

Siena.

Den Einfluss der Meister, welche in Caffaggiolo thätig waren, bekunden auch die Majoliken des toskanischen Siena, wenn nicht umgekehrt Sieneser Fayence-Maler die Kunst nach dem mediceischen Landsitz übertrugen. Ihr Hauptwerk ist der prachtvolle Fliesenfussboden, welcher ehemals einen Saal des Palazzo Pietrucci oder del Magnifico zu Siena schmückte. Zum grössten Theil werden diese Fliesen jetzt im Kensington-Museum bewahrt, einzelne auch in anderen Museen. Die Fliesen in Kensington tragen die frühe Jahrzahl 1509. Gleich ausgezeichnet durch die Mannigfaltigkeit der Erfindung wie durch die reiche Farbengebung gehören diese Fliesen zu den schönsten ihrer Art. An quadratische Platten mit Figuren oder dem mit Pietrucci quadrirten Wappen der Piccolomini fügen sich fünfeckige Platten, je vier breitere, deren Grundlinie der Seite des Quadrates entspricht, und vier schmälere, welche den Raum zwischen letzteren einnehmen und mit ihren Spitzen auf die Ecken der grossen Quadrate stossen. Kleinere Quadrate, deren Seiten den Grundlinien der kleinen Fünfecke entsprechen, füllen den Rest der Fläche, und kleine Dreiecke die Lücken, welche durch den Anschluss der breiten, aus länglich-rechteckigen Fliesen gebildeten Borde entstehen. Diese sechs Fliesenarten sind auf das Mannigfachste bemalt, so dass dieser Teppich von Fayence eine förmliche Musterkarte der auf den

Fayencen der Frühzeit überhaupt vorkommenden Ornamente darbietet. Auffällig ist der fast schwarze Grund der Borde und eines Theiles der übrigen Fliesen; andere Fliesen zeigen ockergelben oder citrongelben Grund. Die in mehreren Farben gemalten Grottesken sind für die fünfeckigen Fliesen kandelaberartig, für die Quadrate strahlig angeordnet; auf der schwarzgrundigen Borde bilden sie ein aus Sphinxen, Putten, Greifen, Vögeln, Trophäen und Akanthusranken componirtes Ornament, eine der reichsten Bildungen dieser Art auf italienischen Fayencen. Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Dass auch Gefässe aus den Sieneser Werkstätten hervorgegangen sind, wird durch seltene Stücke mit der Ortsangabe und andere, welche in Zeichnung und Farbe den Fliesen entsprechen, bezeugt.

Das Museum besitzt 17 Fliesen vom Fussboden des Palazzo Pietrucci, darunter zwei von der schönen Borde (S. Abb. S. 265); zwei grosse quadratische, eine mit dem Wappen Piccolomini-Pietrucci, eine mit einer jungen Heiligen in einer Landschaft; drei breite fünfseitige mit hellem Grund; vier schmale fünfseitige mit schwarzem Grund; die übrigen klein, quadratisch (Aus dem Nachlass des Herrn Architekten Franz Georg Stammann).

Aehnlicher Art ist ein schöner Albarello (S. Abb. S. 267), mit durch Ranken und Füllhörner abgetheilten Feldern, welche abwechselnd blau, ockergelb, citrongelb gegründet und mit Blumenkelchen und blattbärtigen Masken gefüllt sind. In den Füllhörnern Früchte von dunklem Ziegelroth, wie solches am Eierstab vorkommt, welcher alle Sieneser Fliesen einfasst. Inhaltsbezeichnung in gothischer Schrift: Dia byglossato (Gesch. v. Herrn Senator Th. Rapp).

Zweifelhafter ist, ob ein der Frühzeit des 16. Jahrhunderts angehöriger Apothekerkrug mit Gussröhre ebenfalls einer Sieneser Werkstatt entstammt. Auf ockergelbem Grund ist derselbe mit einer hellblau schattirten Grotteske bemalt, welche einen jungen, zwischen den pflanzlichen Schenkeln mit grosser Maske besetzten, von zwei Satyrn gepeitschten Menschen zeigt. Ein blauer Blätterkranz mit gelbgrünen Rosetten, von denen magere Bänder über die unverzierte hintere Hälfte des Kruges flattern, umrahmt das ockergelbe Feld. Inhaltsbez.: Sy. de Ribes.

Urbino.

Obwohl Urbino's Werkstätten nicht zu den frühesten gehören, aus welchen künstlerisch verzierte Fayencen hervorgegangen sind, ist ihm doch der Löwenantheil am Weltruhm dieser Industrie zugefallen. Die ungeheure Menge von Gefässen aller Art, welche von dort ausgegangen sind, und der figürliche Bilderreichthum ihrer Malereien, welche Jedem bekannte Dinge aus den biblischen Geschichten oder von den antiken Göttern und Helden zu erzählen wussten, mag dazu in noch höherem Maasse beigetragen haben, als der eigentliche Kunstwerth dieser Fayencen. Das den Verfall dieser Kunst einleitende Ueberwuchern der rein figürlichen Malereien, ohne Rücksicht auf die Gliederung der Flächen und den Zweck der Gefässe, fand recht eigentlich in Urbino seinen Mittelpunkt. Gegen die Uebertreibungen dieser Richtung konnten auch nicht die guten Vorbilder schützen, welche Stiche Marc Anton's oder selbst Handzeichnungen Raffaels darboten. Um die Mitte des Jahrhunderts macht sich daneben ein neuer Geschmack geltend; zierliche Grottesken, aus Flügelgestalten, Chimären, Masken und verwandten Motiven zusammengesetzt, überspinnen die Flächen und fassen oft kleine gemmenartige Bildfelder mit feinen Figürchen in blauem Camayeu oder in grauem auf schwarzem Grunde

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

ein, oder grosse Felder mit vielfarbigen Figuren. Aus urbinatischen Werkstätten sind auch jene grossen Gefässe, Becken, Weinkühler, Vasen, Dintenfässer hervorgegangen, welche mit plastischen Grottesk-Motiven, Masken, Chimären, Löwenköpfen und Klauen ausgestattet und auf den Flächen mit Figuren oder mit Grottesken in weissem Grunde bemalt sind.

Als der bedeutendste Figurenmaler begegnet uns zuerst Nicola da Urbino, in welchem der Meister des berühmten Service vermuthet wird, welches für Isabella d'Este, die Gemahlin des Gian Francesco Gonzaga, Marchese von Mantua, vor 1539, dem Todesjahr dieser Fürstin ausgeführt worden ist. Das schönste Stück dieses Service, in der Mitte mit dem grossen Wappen, umgeben von einer weiss auf weiss spitzenartig fein bemalten breiten Hohlkehle, und auf dem breiten Rande mit der vielfarbigen, figurenreichen Darstellung der Manna sammelnden Israeliten, jetzt in Hamburg in der Sammlung des Herrn Alfred Beit. Von allen Fayence-Malern der Renaissance ist dieser Nicola der einzige, welcher es verstanden hat, den Raffaelischen Vorbildern, soweit die Technik es gestattete, völlig gerecht zu werden, der einzige auch, welcher sich nicht mit conventioneller Behandlung der Landschaften begnügt hat, sondern seine Hintergründe perspectivisch abstuft und coloristisch fein durchführt.

Nicola da Urbino ist wahrscheinlich identisch mit Nicola Pellipario aus Castel Durante, dem Vater jenes Guido Durantino, welcher als Besitzer einer Botega zu Urbino den Beinamen Fontana annahm, und ebenso wie sein Sohn Orazio († 1571) einer der fruchtbarsten Majoliken-Maler der Mitte des 16. Jahrhunderts war. Verschiedenheiten, welche bei den aus der Werkstätte der Fontana hervorgegangenen Fayencen auffallen, erklären sich daraus, dass auch andere Maler, als die Besitzer für die Botega thätig waren.

Eine Sonderstellung nimmt Francesco Xanto Avelli da Rovigo ein, welcher urkundlich zuerst 1539 erwähnt und auf datirten Werken aus den Jahren 1530—42 genannt wird. Er war nicht selbst Eigenthümer einer Botega, sondern malte für Andere, z. B. 1541 in der Botega des Francesco Silvano. Auch er copirte Stiche nach Raffael. Wohl beherrschte er die Technik in glänzender Weise, aber ihm fehlt der feine Farbensinn Nicola's, und er versteht nicht wie dieser, seine Vorwürfe selbstständig so zu gestalten, wie es die decorative Anordnung im gegebenen Raum erforderte. Viele Arbeiten von seiner Hand haben eine Ueberdecoration mit Lüsterfarben in der Werkstatt des Meisters Giorgio Andreoli in Gubbio erfahren.

Schon der Verfallzeit der Kunst gehören Alfonso Patanazzi und andere Meister dieses Geschlechtes an. Sowohl ihre rein figürlichen Malereien, wie ihre Grottesken auf weissem Grund sind von flüchtiger Zeichnung und flau in der Farbe.

Sodann bleibt während anderthalb Jahrhunderten die Fayence-Industrie Urbinos in völligem Dunkel. Erst um 1772 giebt sie wieder ein Lebenszeichen, indem der Franzose Rolet dort eine „Fabrica di Majolica" betreibt, als deren Erzeugnisse vorzugsweise Lampen nach dem Vorbilde der bekannten italienischen hochstämmigen, vierschnäuzigen Messinglampen aus blau oder mehrfarbig bemalter Fayence überliefert sind, die jedoch mit den Majoliken der Renaissance nichts gemein haben.

Majoliken von Urbino.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Teller (Tondino). Bild: Orest und Pylades erscheinen in Gegenwart des Königs Thoas und der Iphigenia vor der Tempelstatue der Artemis im Tauris. Unbezeichnet, jedoch mit allen Merkmalen des Meisters Nicola da Urbino, ca. 1525.

Teller mit breitem Rand: In der Mitte eine Landschaft unter Bäumen am Fuss eines Felsens, zwei Gruppen von je drei jungen Frauen mit Kunkeln und Spindeln, vielleicht die Parzen. Oben an einem Baume hängend ein Wappen. Die Inschrift: „Tres Bacci fabulatrices“ d. h. „Die drei Fabelerzählerinnen des Bacchus“, scheint ohne Zusammenhang mit der Darstellung; ca. 1535 (a. d. Sammlung Spitzer).

Kleiner Teller (Tondino); Bild: In einer Flusslandschaft sitzt auf einem Felsblock, die Flöte blasend, Pan; auf seine Kniee gelehnt ein nackter Knabe; gemalt nach dem Kupferstich von Marc Anton, Bartsch 269.

Flache Schale. Auf der Unterseite die Worte: „Dauit habiit et fugit in speluncam“, d. h. „David ging fort und floh in die Höhle“, die jedoch nicht zum Bilde stimmen, welches eine andere Scene aus der Geschichte Davids, die Uebergabe der Schaubrode aus dem Tempel durch den Hohenpriester, darstellt.

Kleiner Teller (Tondino); Auf der Unterseite „Moise“, Bild: Moses mit flammendem Haupt, ihm vorausschreitend zwei Posaunenbläser; ca. 1550.

Apotheker-Gefäss (Albarello); darauf eine Frau mit Kelch und Kreuz, zu ihren Füssen ein Hund (Glaube) in Landschaft; Inhaltsbezeichnung: „Citric. C.“ d. h. Citronenschale.

Schale für eine Wöchnerin (Scudella, s. S. 268), auf der Innenseite bemalt mit einer von Frauen mit Handwasser bedienten Frau in einem Himmelbette; aussen leichte Grottesken in weissem Grund und kleine Gemmenbildchen, Grau in Schwarz und Schwarz auf Gelb; ca. 1550.

Kleine Vase mit Henkel und kurzer, über einer Maske angebrachten Dille; auf den eingezogenen Flächen des zehnrippigen Bauches in weissem Grund leichte Grottesken. Art der Patanazzi. Ende des 16. Jahrhunderts.

Lampe, aus fünf über einen eisernen Stamm geschobenen Theilen, mit Blaumalerei, die Bänder blassgrün. Bez.: Fabrica di Maiolica di Urbino gli 30 7bre 1772.

Gubbio.

Gubbio, ein auf dem Ostabhang des Appenin belegenes, zum Gebiete der Herzöge von Urbino gehöriges Städtchen, nimmt eine hervorragende Stelle in der Geschichte der Töpferkunst Italiens ein. Es verdankt diesen Ruf aber weniger dem eigenen künstlerischen Schaffen, als dem Umstande, dass aus andern Botegen ersten Ranges, zumeist aus Urbino und Castel Durante, bemalte und schon gebrannte Fayencen nach Gubbio gebracht wurden, um in dortigen Werkstätten durch eine Ueberdecoration mit metallischen Lüsterfarben, unter denen ein prachtvolles durchscheinendes Rubinroth besonders auffällt, bereichert zu werden. Oft tritt dieser Lüster der schon in sich vollendeten Bemalung mit Ornamenten oder Figuren hinzu, bisweilen ist bei den Malereien im Voraus durch Freilassen weisser Flächen Rücksicht auf ihre Vollendung durch die Lüsterfarben genommen. In der Botega des Maestro Giorgio Andreoli da Ugubio wurde das Geheimniss jenes rothen Lüsters eifersüchtig gehütet. Es verschwindet jedoch bald nach 1540. Wenngleich einige des Meisters Namen tragende Stücke in seiner Werkstatt auch die Untermalung erhalten haben mögen, entstammt die Mehrzahl doch anderen Botegen, so dass Maestro Giorgio wesentlich nur als ein Unternehmer von Ueberdecoration zu beurtheilen ist.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Woher die Technik der Lüsterfarben nach Gubbio gelangte, ist nicht aufgehellt. Nahe liegt, an Beziehungen zu dem nur eine kleine Tagereise entfernten Diruta zu denken. Molinier vermuthet, dass durch Vermittelung Cesare Borgia's, welcher, in Perugia erzogen, Erzbischof von Valencia, einer Hauptstätte der Fabrication der spanisch-maurischen Lüster-Fayencen, wurde, ein maurischer Töpfer das Verfahren eingeführt habe. Das Rubinroth, welches in Spanien fehlt, wird aber dadurch nicht erklärt.

Castel-Durante.

Castel-Durante, später nach Papst Urban VIII. Urbania benannt, ein wenige Meilen von Urbino am Ufer des Metauro belegenes Städtchen, zeichnete sich weniger durch die hohe Kunst seiner Fayencen, als durch einen ansehnlichen Betrieb aus, welcher auch für Gebrauchszwecke billige Waare lieferte. In den Fayence-Malereien Castel-Durante's wurde von Trophäen-Motiven ein wenig geschmackvoller Gebrauch gemacht, indem man Haufen antiker Geräthe und Waffen in der Art der von Aenea Vico gestochenen, über die Flächen der Schüsseln und Gefässe verstreute.

Als einer Specialität gedenkt Picolpasso der aus Zweigen der Eiche, des Wappenbaums der Rovere, Herzöge von Urbino, gebildeten Ornamente. Die Nähe Urbino's und der Wechsel der Arbeiter von einer Stadt zur anderen ist die Ursache, dass viele der Erzeugnisse Castel-Durante's mit Figuren-Malereien heute unter der Bezeichnung von Urbino-Majoliken sich versteckt halten.

Pesaro.

Die zum Herzogthum Urbino gehörige Hafenstadt Pesaro am Ufer des Adriatischen Meeres hat in Folge eines Buches des dort geborenen G. Passeri seit dem Jahre 1751 grösseren Antheil gehabt an dem keramischen Ruhm der Renaissance, als neuere Forschungen ihr belassen. Weder ist Pesaro die Wiege der italienischen Töpferkunst gewesen, noch sind von dort die lüstrirten Fayencen hervorgegangen, welche wir heute Diruta zuschreiben. Wohl mögen schon früher in Pesaro Fayencen angefertigt sein, aber das älteste datirte Stück trägt die Jahrzahl 1540. Um diese Zeit war in Gabbice, einem unweit der Stadt belegenen Castell, eine Werkstatt in Betrieb, in welcher Angehörige der Familie Lanfranco Fayencen im Geschmack der Figurenmalereien von Urbino decorirten. Bald nach 1560 verfiel dort die Kunst, um erst zweihundert Jahre nachher durch zuziehende Meister wieder belebt zu werden.

Im Jahre 1763 liessen sich Antonio Casali und Filippo Antonio Caligari aus Lodi dort nieder und vereinigten sich mit dem aus Modena zureisenden Fayence-Maler Pietro Lei da Sassuolo. In der neuen Technik der Muffelfarben auf fertiger Glasur und dem Zeitgeschmack ohne Rücksicht auf Ueberlieferungen aus der Renaissance folgend, schufen diese Meister Fayencen, welche zum Besten gehören, was um jene Zeit in Italien auf diesem Gebiet geleistet worden.

Die Sammlung besitzt u. A. ein Becken nebst helmförmiger Kanne für das Handwasser aus der Werkstatt des Casali und Caligari v. J. 1772. Bemalt sind beide Stücke mit reichen eisenrothen Grottesken, zwischen denen blaue, goldgehöhte Rococo-Ornamente weisse Felder mit bunten Blumensträussen einrahmen.

Diruta.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Aus Werkstätten Diruta's, eines unweit von Perugia belegenen Fleckens, sind jene zahlreich erhaltenen Fayencen mit metallischem Lüster hervorgegangen, welche nach Passeris zweifelhaften Angaben bis in die neueste Zeit Pesaro zugeschrieben worden sind, obwohl schon vor Jahrzehnten Piot und neuerdings Molinier durch Funde in Scherbenhaufen Diruta's den Nachweis geliefert haben, dass dort in der That der Ursprung jener „Majoliken" zu suchen ist, welche schon Leandro Alberti, ein Schriftsteller des 16. Jahrhunderts, als Erzeugnisse Diruta's rühmt. Die

Schüssel von Fayence, mit dem Wappen der Orsini; Blaumalerei und hellolivgrüne Lasur mit messingfarben bis blauroth schillerndem Lüster. Diruta, ca. 1525.

meisten dieser Fayencen sind nur mit Blaumalerei verziert; dieser ist jedoch in einem dritten Brande eine durchscheinende, den Grund und Einzelheiten weiss oder blau belassende Lasur gegeben, welche bei gerade auffallendem Licht hellolivgrün erscheint, bei schräg zurückgeworfenem Licht aber in metallischem Glanz, meistens messingfarben, bisweilen goldig oder rothpurpurn oder im schönsten Himmelblau, wie die Flügel eines Schillerfalters, oder vielfarbig, wie Perlmutter schimmert. Die in dieser Art bemalten Zierschüsseln zeigen in der Mitte häufig Brustbilder von Frauen, begleitet von Schriftbändern mit den Namen der Schönen oder Sprüchwörtern,

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

oder Wappen italienischer Geschlechter. Heilige oder volksthümlich-humoristische Figuren. Andere im selben Stil decorirte Schüsseln entbehren des metallischen Lüsters, sind aber mehrfarbig bemalt. Obwohl die Darstellungsweise oft eine alterthümlich strenge, sind diese Schüsseln schwerlich älter als aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts.

Andere, in der Weise der Urbino-Fayencen figurenreich bemalte Schüsseln von Diruta gehören einer noch jüngeren Zeit an. Die besseren derselben sind Werke eines sich Il Frate nennenden Künstlers, welcher mit Vorliebe seine Vorwürfe Ariost's Rasendem Roland entnimmt.

Fayencen von Diruta:

Grosse Schüssel mit dem von einer Sphinx gehaltenen Wappen der Orsini; der Rand mit Feldertheilung „a quartiere"; prachtvoller Lüster, welcher von der Messingfarbe in bläuliches Roth spielt. (S. d. Abb. S. 281.)

Schüssel, auf dem Buckel Brustbild einer jungen Frau und Nelke; in der breiten Hohlkehle Palmettenornament; der schmale Rand mit Blätterstab; schöner himmelblauer Lüster.

Doppelgehenkelte Vase in Birnform, mit starkem Messingglanz (Sammlung Parpart). (Diese drei Stücke angekauft a. d. Legat des Herrn J. J. D. Neddermann.)

Aus anderer Werkstatt ein Salzfass mit Sphinxen an den Ecken, ohne Blaumalerei, nur mit Ornamenten, zwischen denen Wappenlilien, in blassem Kupferlüster flüchtig bemalt.

Venedig.

Von den frühen Fayencen Venedigs sind nur wenige Beispiele mit Sicherheit nachweisbar. Auch dort bezeugen noch dem 15. Jahrhundert angehörige Fussbodenfliesen in Kirchen die frühe Uebung der Fayence-Malerei. Wie jedoch die Apothekergefässe beschaffen gewesen, welche unter Titians Aufsicht i. J. 1520 für Alfonso I., Herzog von Ferrara, in einer venetianischen Werkstatt ausgeführt wurden, liegt noch im Dunkeln.

Unter den Fayencen, welche sich nach Maassgabe einzelner Stücke mit voller Ortsbezeichnung den Botegen Venedigs im 16. Jahrhundert zuschreiben lassen, sondern sich zwei Gruppen ab.

Die eine Gruppe umfasst Gefässe für Apotheken und Schüsseln, welche mit weissgehöhter Blaumalerei auf kleisterblauer oder graublauer Glasur verziert sind. Pflanzliche Ornamente mit grossem Blattwerk an dünnen Stielen, in der Regel ohne klar ausgesprochene Naturformen, überspinnen die Flächen. Nur wenn Wappen hinzutreten, so bei den Albarelli, welche das Wappen der Herrschaft oder des Klosters, für deren Apotheke sie bestimmt waren, tragen, oder bei den für Nürnberger Patrizier angefertigten Schüsseln, findet sich auch zweierlei Gelb ein, wobei die Ockerfarbe das heraldische Roth vertreten muss. Feiner ausgeführte Gefässe zeigen bläulich grau schattirte, weiss gehöhte Camayeu-Malereien in dunkelblauem Grunde. Aehnliche Fayencen kommen auch in dem nahen Padua vor.

Die andere, erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts auftretende Art verbindet figürliche Malereien in den üblichen Scharffeuerfarben mit grossblumigem Pflanzenwerk, welches bei den Apothekergefässen die ganzen, nicht durch Bildfelder oder Schilder für die Inhaltsangabe eingenommenen Flächen umrankt, bei den Schüsseln die Unterseiten der Ränder bedeckt. Dies Pflanzenwerk besteht aus grossen, gelben oder weissausgesparten und blau schattirten Akanthusranken mit grünen Blättern, grossen, flachen,

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Grosser Apothekertopf (Albarello), von Fayence, mit einem Frauenkopf in Gelb, Grau und Blau und Blumenwerk in Grün, Gelb, Blau auf dunkelblauem Grund mit weiss ausgehobenen Ranken. Venedig, ca. 1560. Höhe 40 cm.

dreifarbigen Blumen und gelben Früchten; dazwischen erscheinen in dem dunkelblauen Grunde magere, weisse Spiralen und Ranken, welche nicht aufgemalt, sondern mit dem Griffel ausgehoben sind, während die Glasur noch in pulverigem Zustande war. Die grossen Köpfe in den Bildfeldern, Frauen, Krieger, Greise, erinnern an die venetianische Malerschule jener Zeit und sind auf der wenig zinnhaltigen, daher etwas durchscheinenden Glasur mit breitem Pinsel in Blau, zweierlei Gelb, Grau, wenig Violett und in groben Strichen aufgesetztem Weiss ausgeführt.

Während des 17. Jahrhunderts blieben in Venedig Fayence-Töpfereien in Thätigkeit, von deren Erzeugnissen jedoch wenig überliefert ist. Im 18. Jahrhundert gehen aus venetianischen Werkstätten Fayencen von neuer Art hervor. Dieselben zeichnen sich durch ihre ausserordentliche, an Metallblech erinnernde Leichtigkeit und das geformte Relief, grosse Ranken oder Fruchtkränze, der breiten Schüsselränder aus. Bemalt wurden sie vorwiegend mit zweierlei Braun, mit lebhaftem Blau, Ockergelb und blassem Grün auf bläulich oder grau getöntem Grund. Welchen Antheil an diesen Fayencen die i. J. 1753 vom Senat concessionirte Werkstatt Bertolini's nahm, ist noch nicht sicher nachgewiesen. Wahrscheinlich huldigte dieselbe mehr dem Zeitgeschmack und gehören jene Schüsseln mit Relief-Rändern eher in eine frühere Periode.

Venetianische Fayencen:

Teller, auf blauem Grunde bemalt in blaugrauem, weissgehöhtem Camayeu mit einer antiken Büste, hinter welcher auf breitem Bande der Name „Ennio“, umgeben von fünf, durch einen Reifen verbundenen Trophäen von Waffen und Musikinstrumenten; darin auf einem Schilde die Jahrzahl 1540, auf einem Bande die Inschrift „Copia rerum“. Aus dem blauen Grund sind flatternde Bändchen ausgehoben.

Zwei Albarelli und mehrere Teller, bemalt auf kleisterblauer Glasur mit blauem, weissgehöhtem Blattwerk; die Unterseiten der Teller theils mit loser umlaufender Ranke, wie bei dem Teller von 1540, theils mit Blattkelch.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Teller, auf kleisterblauer Glasur leichte Ranken, mit Füllhörnern, Vögeln, Schmetterlingen in blassem Blau. Unterseite mit umlaufender Ranke.

Drei grosse Apothekergefässe, ein Albarello und zwei Vasen von umgekehrter Birnform aus einer Apotheke auf der Insel Malta, bemalt mit grossen Köpfen und Blumenranken in der oben beschriebenen Weise. Auf dem Albarello ein von Putten gehaltenes Schild mit der Inhaltsangabe „Mostada f." ca. 1560.

Schüssel von leichter Masse, der Rand mit geformten Ranken von schwerer Zeichnung, mit hell- und dunkelbrauner Bemalung; auf der Fläche Landschaft in vier Farben; die braune Farbe mit schwachem Kupferlüster. Anfang des 18. Jahrhdts.

Castelli.

Als in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Fayence-Malerei fast aller Orten, wo sie im 16. geblüht hatte, verwildert oder vergessen war, erhob die alte Kunst sich noch einmal in der zum Königreich Neapel gehörigen kleinen Abruzzenstadt Castelli, dem künstlerischen Mittelpunkt einer über fünfunddreissig Ortschaften jener Gegend verstreuten Fayence-Industrie. Anstatt der leuchtenden, vollen Farben der Renaissance verwandte man nunmehr die vier alten Farben, Blau, Gelb, Grün, Violett, nur noch in gebrochenen zarten Tönen, welche bald in's Graue, bald in's Braune hinüberspielen. Die duftige Malweise lässt vermuthen, dass man ein von der Technik des 16. Jahrhunderts abweichendes Verfahren anwandte. Durch reichliche Höhung mit Gold, nicht mit jenem Lüster der alten Majoliken, sondern mit aufgesetztem echtem Gold, bereicherte man die farbige Wirkung.

Ihre figürlichen Vorwürfe entnahmen die Maler der Abruzzen mit Vorliebe den Werken der bolognesischen Eklektiker oder zeitgenössischer Maler. Sie dehnten aber den Kreis ihrer Motive über denjenigen aus, auf welchen sich die Renaissance beschränkt hatte; auch das bäuerliche Genre, das Thierstück und die Landschaft erscheinen nunmehr auf den Fayencen. Die Bilder werden wieder auf die Tellerfläche beschränkt und der Rand selbstständig verziert, und zwar so, dass das Ornament sich zu Seiten einer idealen Axe symmetrisch gestaltet. Entweder wachsen von der Mitte des unteren Randes Ranken nach beiden Seiten empor, oder von fliegenden Putten gehaltene Blumengewinde fallen von oben nach beiden Seiten herunter, oder es erscheint ein förmliches Rahmenwerk mit verkröpften Ecken und Masken, von Putten belebt und mit Blumen geschmückt. Stets verbinden sich die kunstvolleren Figurenmalereien der Meister von Castelli mit geistvoll componirten Einfassungen. Die Bestimmung der Werkstatt oder gar des Künstlers im einzelnen Falle ist bei der grossen Verwandschaft vieler Abruzzen-Fayencen unter einander schwer zu treffen, falls die Maler sich auf ihnen nicht genannt haben.

Unter den Künstlern, denen wir die schönsten Majoliken von Castelli verdanken, stehen Mitglieder der Familie Grue in erster Reihe. Durch anderthalb Jahrhunderte ist dieser Name mit den Wandelungen der Fayencemalerei in Neapel und dem neapolitanischen Castelli verknüpft, angefangen mit Francesco Grue, von dem bezeichnete Stücke mit der Jahrzahl 1647 vorkommen, bis zu Saverio Grue, welcher 1806 gestorben ist. Als der bedeutendste dieser Meister wird der 1723 gestorbene Carl-Antonio Grue gerühmt. Ein Francesco Saverio Grue gilt als

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Wiedererfinder der Vergoldung, die schon einmal 1567 in der Werkstatt des Giacomo Lanfranco zu Pesaro aufgetaucht war, ohne dass der Erfindung dort weitere Folge gegeben ward.

Fayencen von Castelli:

Grosse Schüssel mit Judith, welche das Haupt des Holofernes in den von der Dienerin gehaltenen Sack steckt. Auf dem Rande zwischen Akanthusranken Putten mit Geberden des Entsetzens. Ende des 17. Jahrhdts.

Zierschüssel mit Judith, welche das Haupt des Holofernes in den von der Magd gehaltenen Sack steckt, in gebrochenen Tönen von Blau, Grün, Gelb, Braun, mit reicher Goldhöhung. Castelli. Ende des 17. Jahrhunderts. Durchm. 34 1/2 cm.

Zwei Schüsseln, auf der einen Apoll und Daphne, auf der anderen Flussgötter und Nymphen gelagert, die Ränder oben und unten mit Masken und jederseits mit fliegenden, blumenhaltenden Putten. — Zwei Teller, auf dem einen die Stärke, auf dem anderen der Glaube in Frauengestalten; die Ränder mit grauen, eckigen Rahmen, von Putten mit Blumen belebt. — Kleiner Teller mit waldiger Hügellandschaft, der Rand mit Putten und Blumen. — Zwei Paar Tassen mit Untertassen; auf diesen Genreseenen mit grossen Figuren — Jägers Rast und fahrendes Volk beim Kartenspiel — auf jenen Landschaften. Erste Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Genua und Savona.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Von den im 16. Jahrhundert in Genua angefertigten Fayencen sind Beispiele nicht mehr nachweisbar. Gefässe des 18. Jahrhunderts, welche man auf Grund ihrer Bezeichnung mit einem Leuchtthurm, welcher auf Genua gedeutet wird, dieser Stadt zuzuschreiben pflegt, unterscheiden sich nicht von den zu Savona an der Riviera, etliche Meilen westlich von Genua angefertigten Fayencen. Ihnen gemeinsam ist eine bläulich weisse Glasur mit flüchtigen Blaumalereien, öfters Landschaften mit Figuren. Ersichtlich wollte man mit den Delfter Fayencen in Wettbewerb treten, blieb aber weit hinter ihnen zurück. Eigenartig sind der Fabrik von Savona capriziöse, durch Formung gewonnene Formen der Gefässe und starke Schweifungen und Buckelungen der Schüsseln. Alles in Allem nehmen die Genueser Fayencen nur geringes Interesse in Anspruch. Sie haben auch keinen Theil genommen an dem Aufschwung, welchen die Muffelfarben-Malerei bei den meisten anderen Fabriken Nord-Italiens zur Folge hatte.

Mehrere Teller mit Landschaften und Figuren in Blaumalerei.

Mailand.

Bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts haben in Mailand keine oder doch nur die gewöhnlichste Waare liefernde Töpfereien bestanden. Erst die Erfolge des bunt bemalten deutschen Porzellans scheinen den Anstoss zur Begründung einer Fayence-Töpferei gegeben zu haben. Der Unternehmer, Felice Clerici, wandte sich in einer von Genolini veröffentlichten Eingabe vom 27. Februar 1745 mit einem Gesuch um die übliche Befreiung von den städtischen Abgaben an die Regierung. Er beruft sich darauf, das Daniederliegen des Handels der Stadt habe viele Arbeiter ihres Erwerbes beraubt, die nun ihr tägliches Brod erbetteln müssten; diesem Elend wolle er, soweit an ihm, abhelfen, indem er auf eigene Kosten eine Fabrik einrichte, die nicht nur der Stadt zur Zierde gereiche, sondern auch vielen Leuten Beschäftigung gewähre, und von der man ein Aufblühen des Handels mit fremden Ländern hoffen dürfe. Sein Plan sei, in Mailand eine „fabbrica di maiolica fina“ zu errichten, welche Majolica diejenige von Lodi und Pavia weit übertreffen und gewissermaassen der sächsischen Waare gleichkommen solle (quasi all' uso di Sassonia). Erst nach wiederholten Eingaben wird dem Felice Clerici i. J. 1748 die Erlaubniss, seine Brennöfen in Betrieb zu setzen, mit einem Privileg auf 12 Jahre ertheilt. Nach Ablauf dieser Frist bittet Clerici um deren Verlängerung auf weitere 12 Jahre. Bei diesem Anlass erfahren wir, dass er i. J. 1759 115 Personen beschäftigte und ihm von der Regia Camera eine jährliche Beihülfe von 1000 lire auf 20 Jahre zugesagt war. Ein zweites Mal wiederholt Clerici die Eingabe i. J. 1772 unter Berufung auf den lebhaften Betrieb seiner Fabrik.

Einer der in Clerici's Fabrik beschäftigten Fayence-Maler, Pasquale Rubati, errichtet etwa 1756 ebenfalls eine Fabrik. In einer Eingabe, welche er am 15. Mai 1762 zwecks Befreiung von Abgaben an die Regierung richtet, beruft er sich darauf, dass sein Unternehmen, wenn nicht das erste, so doch das zweite seiner Art in Mailand sei, und dass er Majolika „a smalto ossia a rilievo“ anfertige, welches Geheimniss keine andere Fabrik kenne. Auch Rubati's Fabrik hat lange bestanden.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Die Fayencen des Felice Clerici ahmen häufig ostasiatische Porzellane nach, sowohl jene chinesischen, welche im Handel als „rosenrothe Familie“ bezeichnet werden, wie die japanischen mit blauroth-goldenem Decor. Auch Pasquale Rubati arbeitete in dieser Richtung. Seinen Namen tragen auch Gefässe, welche mit königsblauer Glasur überschmolzen und in weiss ausgesparten Feldern mit Chinesen oder Figürchen in der Zeittracht vielfarbig bemalt sind. Ferner Gefässe, deren bunte Blumenmalereien auf geformtem Flachrelief ausgeführt sind. Auch gut modellirte Figuren und Gruppen, welche die deutschen Porzellane in Fayence nachahmten, gingen aus diesen Fabriken hervor.

Eine dritte Fabrik wurde einige Jahrzehnte nachher von dem Kapitän Cesare Confalonieri eingerichtet. In einem zur Ueberreichung an den durch Mailand reisenden Kaiser bestimmten Bittgesuch aus dem Jahre 1784 berichtet Confalonieri, er habe auf eigenem Grund und Boden zur Majolica geeigneten Thon gefunden und in dem ihm gehörigen Gemüsegarten zu Santa Cristina in Mailand Baulichkeiten für die Fabrik und eine Glasurmühle errichtet. Viele Bürger und Fremde hätten hier Arbeit gefunden; sieben Jahre habe der Betrieb gedauert; jetzt liege Alles still, in Folge der Nachstellungen seiner Feinde, welche sogar die Gebäude, die Mühle und den Garten verwüstet hätten. Wir wissen nicht, was weiter aus der „Fabbrica di Santa Cristina“ geworden, wie sie auf einer von Genolini erwähnten, schönen Terrine benannt wird.

Teller von Fayence, die Chinesen golden in hellgrünen, golden gesäumten Feldern; Rand- und Mittelverzierung blasslila und hellgrün; Blumen vielfarbig. Mailand, Fabrica di Santa Cristina, ca. 1770. Durchm. 19½ cm.

Mailänder Fayencen.

Suppen-Terrine mit Unterschüssel, vergoldet, bemalt in dick aufgetragenen Emailfarben nach Art der chinesischen Porzellane des 18. Jahrhunderts mit rosenrothen, gelben und weissen chinesischen Blumen und grossen Wappen in einem Rococo-Schilde mit Spruchband, worauf die Devise „Timidus vir prudens“. Aus der Fabrik des Felice Clerici, bezeichnet. (Früher Sammlung Reynolds.) — Mehrere Teller mit verschiedener Bemalung in chinesischem Geschmack. — Teller mit feiner Bemalung in zarten Farben (S. d. Abb.), bez. F. S. C. d. h. Fabrica Santa Cristina.

Majoliken mit deutschen Wappen.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Fast hundert Jahre gehen darüber hin, bis die seit Anfang des 15. Jahrhunderts in Italien sich entfaltende Kunstblüthe nördlich der Alpen Eingang findet. Erst um die Wende des 16. Jahrhunderts ebnet der zunehmende Handelsverkehr zwischen Deutschland und Italien auch dem Austausch künstlerischer Ideen und Werke immer mehr den Weg. Auf den Reisen, welche augsburgische und nürnbergische Kaufherren nach Italien und besonders nach Venedig unternahmen, gerieth manches Werk antiker und neuitalischer Kunst in ihre Hände, das, in den Besuchsräumen der heimischen Wohnung aufgestellt, ein Pionier der neuen Kunstrichtung wurde. Häufig auch liessen zu Anfang des 16. Jahrhunderts deutsche Kaufherren in den Fayence-Werkstätten Venedigs oder Faenzas ganze Ess- und Prunk-Service oder Gefässe für die Speisekammern und Hausapotheken anfertigen und mit ihrem und ihrer Ehefrau Wappen bemalen. Ob der Anblick solcher prächtigen Geschirre deutsche Töpfer zur Nachahmung angeregt hat, steht noch dahin; der Nachweis, dass etliche dieser Fayencen auch in Deutschland entstanden, ist noch nicht erbracht.

Die Sammlung besitzt sieben Fayencen dieser Art; von den folgenden haben die Wappen bestimmt werden können: Kleiner Teller, auf dem Rande und unten lose blaue Ranken in der Art der Fayencen von Faenza, im Spiegel, an einen Baum gelehnt, in Blau, Citron- und Ockergelb das Heirathswappen der Nürnbergischen Geschlechter Imhof und Schlauderspaeh. (Andreas Imhof lebte von 1504 bis 1509 in Venedig, bereiste Italien und ehelichte i. J. 1520 die Ursula Sehlauderspach; diese starb schon 1525).

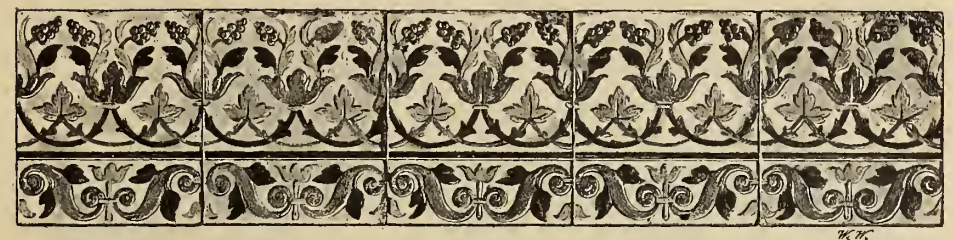
Albarello, mit Blätterranken in verschwommenem Blau auf weissem Grunde und den Heirathswappen der Nürnbergischen Geschlechter Imhof und Muffel in Citrongelb, Ockergelb, Blau und Schwarz.

Grosse Schüssel mit leichten blauen Ranken, „alla porcellana", in der Art der Fayencen von Faenza. Im Spiegel in Citrongelb und Blau das Heirathswappen der Augsburger Geschlechter Hörlin und von Stetten. (Nach dem im Besitz des Museums befindlichen Augsburgischen Hochzeits-Register, welches 1572 für Mathias Paller und Katharina Im Hoff angelegt und von 1484 bis 1656 fortgeführt worden ist, ehelichte am 2. October 1526 Hanns Herlin die Sabina von Stetten).

Teller mit mehrfarbigen Grottesken auf weissem Grunde in der Art der Majoliken der Patanazzi von Urbino. Im Spiegel das Heirathswappen der Augsburger Geschlechter Jenisch und Weisen. (Nach dem obenerwähnten Hochzeitsregister heirathete am 10. Febr. 1580 Ludwig Jeniseh der Junge die Regina Weissin).

Flache Schale, bemalt in blassem Blau und trocknem Gelb mit der Geschichte vom trunkenen Noah und seinen Söhnen in mittelmässiger Ausführung; darüber das bayrische Wappen. Bezeichnet D. O. Pi. (vielleicht einer der Patanazzi?) ca. 1600.

Der allgemeine Aufschwung der Fayence-Industrie um die Mitte des 18. Jahrhunderts hat in Norditalien noch in anderen, als den vorerwähnten Städten zu Gründungen von Fabriken geführt, deren sehr beachtenswerthe Erzeugnisse noch des Studiums harren. Am bedeutendsten ist die Fabrik zu **Nove** bei Bassano, welcher einige mit bunten Früchten bemalte Teller der Sammlung entstammen. Wenig bekannt ist die Fabrik zu **Treviso**, woher einige Teller mit chinesischen Blumen und Früchten in düsteren Tönen von Dunkelblau, Manganviolett, Olivgrün und Gelb; sowie **Lodi**, welchem ein mit einer Berglandschaft in rothem Camayeu schön bemalter Teller zugeschrieben wird.



Oberer Abschluss einer mit Fayence-Fliesen bekleideten Wand. Das Ornament blau, grün, gelbbraun in weissem Grunde. Portugal. 16. Jahrhundert.

Maurisch-spanisch-portugiesische Fayencen.

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Wiederholt haben muhammedanische Völkerströme Spanien überfluthet. Die zu Anfang des 8. Jahrhunderts eingedrungenen Araber stürzten das westgothische Reich. Nachdem unter den Omejjaden mit der Hauptstadt Cordova arabische Kunst und Wissenschaft ihre höchste Blüthe in Spanien erreicht hatten, rissen die nordafrikanischen Mauren gegen Ende des 11. Jahrhunderts die Herrschaft an sich. Sie erlagen ihrerseits um die Mitte des 12. Jahrhunderts den Almohaden, einem anderen maurischen Stamm. Unter fortgesetzten Kämpfen gegen die Christen bestanden einzelne Fürstenthümer der Mauren noch lange im südlichen Spanien; Granada mit der Alhambra bildete seit der Mitte des 13. Jahrhunderts den festesten Sitz ihrer Macht, bis diese i. J. 1492 gebrochen wurde. Ueber ein Jahrhundert wütheten die christlichen Spanier mit Feuer und Schwert gegen die im Lande verbliebenen Mauren. Im Jahre 1566 wurden nicht nur ihre nationale Sprache, Schrift und Tracht verboten, sondern auch die decorative Anwendung des maurischen Stils. Endlich wurde 1610 durch eine grosse Mauren-Austreibung der letzte Schlag geführt.

Diese Kämpfe sind die Ursache, dass sich nur wenige Reste der maurischen Kunst in Spanien erhalten haben und die Erzeugnisse der unter den Mauren blühenden, durch die Anwendung metallischer Lüsterfarben sich auszeichnenden Töpferkunst weit häufiger als in ihrem Ursprungslande in Italien sich finden, wohin sie der Handel aus den Hafenstädten Malaga und Valencia oder von den balearischen Inseln im Mittelalter gebracht hat.

Malaga war einer der frühesten Sitze der Fayence-Töpferei. Schon i. J. 1350 rühmt der Reisende Ibn-Batutah die dort angefertigte schöne, vergoldete Töpferwaare. Wahrscheinlich sind aus einer dortigen Werkstatt um dieselbe Zeit die berühmten Alhambra-Vasen hervorgegangen. Nur eine derselben ist noch in der Alhambra erhalten. Sie ist auf gelblich-weissem Zinnemailgrund hellblau und blassgoldig bemalt, mit grossen arabischen Inschriften, Pflanzenwerk und Bandverschlingungen und in einem Mittelfeld mit gegeneinander gerichteten Antilopen. (Eine Photographie derselben ausgestellt.) Noch im 16. Jahrhundert wurden goldig lüstrirte Fayencen in Malaga angefertigt.

Auch die Insel Majorca war Jahrhunderte hindurch ein Sitz dieser Industrie. Erst im 15. Jahrhundert blühte dieselbe in der Hafenstadt Valencia auf, deren Fayencen im 16. Jahrhundert vor allen anderen

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

spanischen geschätzt wurden. Auch noch an anderen Orten Spaniens hielt sich nach der Vertreibung der maurischen Töpfer, wenn nicht der gute Geschmack derselben, so doch die Technik des Metall-Lüsters. In Manises, das schon im 16. Jahrhundert gerühmt wird, ist letztere sogar bis in unsere Tage überliefert worden.

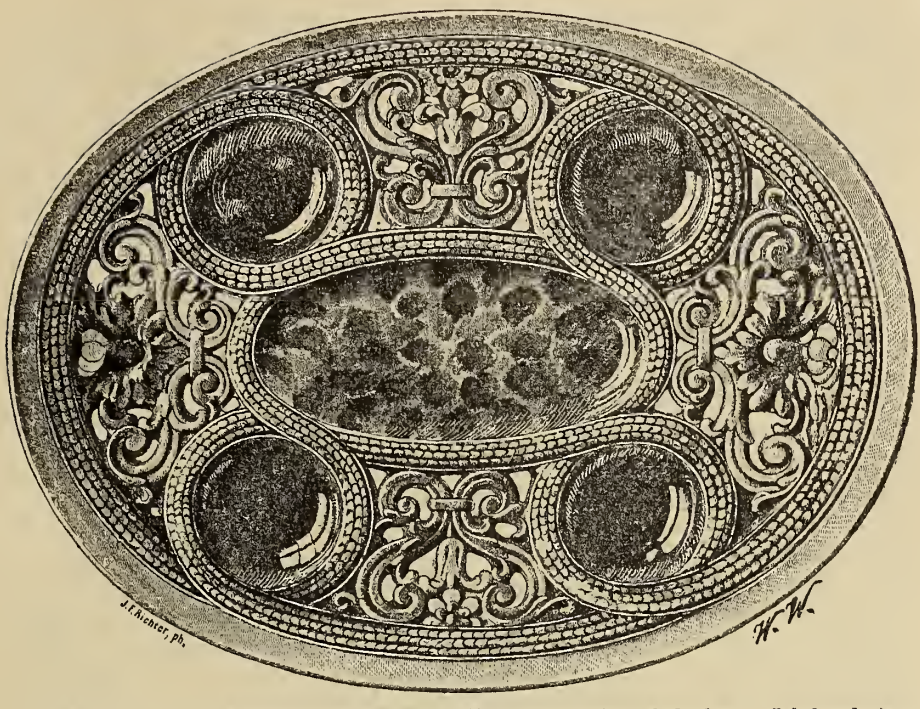
Die Sammlung besitzt keine der mittelalterlichen Fayencen Spaniens. Schon in das 16. Jahrhundert gehört eine grosse Schüssel mit reichem kupferig-goldigem Lüster-Ornament und blassblauen Rändern; ihre Buckelung ahmt eine getriebene Metallschüssel nach; der Löwe im Mittelbuckel ist der auf dergleichen Schüsseln häufig angebrachte Wappenlöwe von Leon.

Die in der maurischen Baukunst übliche Bekleidung der Wände mit Fliesen ist auch von der Baukunst Spaniens und Portugals übernommen worden. Anfänglich bekleidete man die Wände mit einer Art von Mosaik, indem man Stückchen farbig glasirten Thones in einem Grund von Gypsmörtel zu Bandverschlingungen zusammensetzte. (Bruchstück dieser Arbeit aus Cordova.)

Dieses Verfahren gestattete, auch gebogene Flächen, selbst dünne Säulen mit farbigen Mustern zu umkleiden. Später gingen die Mauren dazu über, die Rapporte der mosaikartigen Muster in einem Stücke als quadratische Fayenceplatten herzustellen. Indem man den Thon in eine Form presste, welche die Umrisse der Farbflächen des Musters vertieft enthielt, gewann man einen Abdruck mit erhabenen Umrissen; diese verhüteten beim Brande das Zusammenlaufen der Farben, mit welchen man die Flächen füllte. Die Farbenscala ist keine reiche. Weiss, Hellblau, Grün, ein fast schwarzes Manganbraun und ein goldiges, durchscheinendes Gelbbraun herrschen vor; nur selten wird auch der von den maurischen Fayenceschüsseln bekannte metallische Lüster angewendet. Fliesen dieser Art finden sich an den Bauten Spaniens und Portugals bis zum Ende des 16. Jahrhunderts; ihre Herstellungsweise wird nach Albrecht Haupt noch heute allgemein vom Volke die „maurische“ genannt. Die geometrischen Muster weichen mit dem Vorschreiten der Renaissance freierem Ornament, in welchem pflanzliche Rosettenmuster oder die von Blattwerk und Blumen belebten Sprossenmuster der Gewebe dieser Zeit anklingen. Auch den spätgothischen Sammetmustern des Granatapfel- und Distel-Motivs folgende Fliesenmuster kommen vor.

Zahlreiche Beispiele von maurischen und Renaissance-Mustern, darunter eines mit der Nachahmung eines spätgothischen Webemusters, dessen Rapport sich über zwei Fliesen erstreckt.

Nach Haupt scheint die Herstellung derartiger Fliesen in Spanien mit der Austreibung der Mauren erloschen zu sein. Die Portugiesen gingen zu der Anwendung bemalter Wandflächen über, lange bevor die holländischen Fayence-Maler solche herstellten; diese Wandfliesen wurden anfangs in Blau, Gelb und Grün, später ausschliesslich in Blau bemalt, wovon sie ihren Namen „Azulejos“ erhielten. Nirgend wurde diese Art der Decoration zu höherer Blüthe gebracht als in Portugal. Die Fliesenmalereien ergiessen sich in zusammenhängenden historischen, religiösen, allegorischen, genrehaften Darstellungen grossen Maassstabes in üppigen, gemalten Architektur-Umrahmungen über die ganzen Wände. Noch im 18. Jahrhundert waren hervorragende Meister in dieser Richtung thätig.



Schale in der Art der Fayencen des Bernard Palissy, Frankreich, Ende des 16. Jahrhunderts. Länge 27,5 cm.

Fayencen des Bernard Palissy.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Die französische Renaissance hat neben den Steingutgefässen von Saint Porchaire und vereinzelten Versuchen, die Weise der italienischen Majoliken zu pflegen, eine eigene Art von emaillirter Thonwaare geschaffen, welche nach ihrem ersten Verfertiger Bernard Palissy bezeichnet wird.

Bernard Palissy hat nicht minder durch die romanhaften Schicksale, welche er als autodiktatischer, heissblütiger Erfinder und als eifriger Anhänger der kirchlichen Reform zu erdulden hatte, und durch für seine Zeit auffallende geologische Untersuchungen, über die er in Paris öffentliche Vorträge hielt, wie durch seine merkwürdigen keramischen Erzeugnisse den Anspruch auf jenen Ruhm errungen, welcher ihn als einen der bedeutendsten kunstgewerblichen Erfinder aller Zeiten umstrahlt. Geboren im Jahre 1506, durchzog er, bald als Glasmaler oder als Bildnissmaler, bald als Geometer thätig, in jungen Jahren ganz Frankreich, Flandern und das angrenzende Deutschland. Als Zweiunddreissigjährigen finden wir ihn zu Saintes, wo er für den Unterhalt von Weib und Kindern schwer zu sorgen hat. Neben den Arbeiten für den Broderwerb beschäftigen ihn Versuche, die Zusammensetzung gewisser Schmelze zu finden, welche er in seiner Jugendzeit an einem emaillirten Thongefässe, das ihm irgendwo gezeigt worden war, bewundert hatte. Ringend mit der Noth, konnte er von den Verfahren keinen Nutzen ziehen, welche damals schon in Rouen und in Paris in Uebung, und in Italien bereits seit einem halben Jahr-

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

hundert ein Gemeingut Aller waren. In dieser Beschränktheit des Daseins wurzelte seine Stärke, denn anstatt auf die Nachahmung von Majoliken hinauszulaufen, erzielten seine Versuche eine ihm eigene neue Art von emaillirter Thonwaare, bei welcher das weisse Zinnemail wohl Anwendung findet, aber nicht die ausschliessliche Grundlage einer gemalten Decoration bildet. Mit Kobalt, Mangan, Kupferoxyd und anderen Metalloxyden tief und kräftig gefärbte Glasflüsse dienen ihm als Ueberzüge geformter und mit erhabenen Verzierungen oder Figuren geschmückter Gefässe. Seine farbig glasirten plastischen Arbeiten verrathen eine gewisse Verwandtschaft mit den älteren, unter dem Namen Hirschvogel-Krüge bekannten deutschen Arbeiten, ohne dass daraus auf eine Nachahmung derselben zu schliessen wäre.

Unter stetem Kampfe gegen den Spott seiner Mitbürger über die vielen missglückten Versuche, und oft genöthigt, diese aufzugeben, um nahrhafterem Erwerbe nachzugehen, vervollkommnete er seine Glasuren und Formen. Von einfachen, glatten oder nur bescheiden ornamental verzierten Gefässen mit jaspis- oder schildkrotartig gemengten Glasuren schritt er zu den „bassins rustiques", grossen Zierschüsseln mit einem Gewimmel von Schlangen, Eidechsen, Fröschen, Krebsen und Insekten auf einem mit Kieseln, versteinerten Schnecken und Muscheln, Farren, Kresse und anderen Pflanzen feuchter Orte belegten Bette. Mögen diese naturalistisch bizarren Zusammenstellungen weder von dem Geist der Renaissance getragen sein, noch einen vornehmen Geschmack befriedigen, so bleiben sie doch merkwürdige Zeugnisse eines hochpersönlichen künstlerischen Strebens. Die Formen zu ihrer Herstellung gewann Palissy, indem er über einer Zinnschüssel Kiesel, Versteinerungen, Thierchen in Natur anordnete und mittelst feiner, durch Löcher der Zinnschüssel gezogener Fäden befestigte und hierüber eine Gipshohlform goss. Ob dieses Verfahren seinen eigenen Gedanken entsprungen, wissen wir nicht. In der Hypnerotomachia des Poliphilus, einem i. J. 1499 in Venedig gedruckten, mit schönen Holzschnitten verzierten allegorisirenden Werke wird schon der Abformung von Eidechsen und Nattern zur Ausschmückung von Grotten und Brunnenanlagen gedacht, und i. J. 1547 war dieses Buch in französischer Ausgabe erschienen. Jedenfalls bleibt dem Franzosen das Verdienst, die Theorie praktisch verwerthet zu haben. Auch für die Ausschmückung von Grotten-Anlagen, für welche ihre naturalistische Weise sie besonders geeignet erscheinen liess, wusste Palissy seine Erfindung auszubilden. In der Folge, als der hohe Adel an ihr Gefallen gefunden hatte, wurde ihm die Anlage solcher mit „rustiques figulines" ausgestatteter Grotten für mehrere Schlösser, u. A. für Ecouen und die Tuilerien übertragen. Von all dieser Herrlichkeit sind uns jedoch nur vereinzelte, bei Ausgrabungen zu Tage geförderte Bruchstücke solcher Decorationen, welche Palissy die Ernennung zum „Inventeur des rustiques figulines du roi" eingetragen hatten, überliefert worden.

In seiner späteren Zeit wandte Palissy sein Verfahren auch auf die Abformungen von Zinnschüsseln und Kannen seines Zeitgenossen François Briot, für ausschliesslich ornamental verzierte Gefässe und für figürliche Reliefs an. Während es ihm für letztere oft an Modellen fehlte, welche künstlerischen Ansprüchen genügen könnten, gehören die ornamentalen Gefässe zu dem Besten, was die Töpferkunst der Renaissance geschaffen hat. Eigenartig sind die mit Masken und Pflanzenwerk in den

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

durchbrochenen Zwischenräumen von Bandverschlingungen verzierten Fruchtschüsseln, die Schalen, in welchen derartige Durchbrechungen mit glatten Höhlungen zur Aufnahme von Gewürzen abwechseln, die Salzfässer und Leuchter, welche in ihrem ornamentalen Aufbau und den Profilen den Bedingungen der Thonplastik entgegenkommen und mit den charakteristischen Glasflüssen Palissys in tiefen kräftigen Farben unter vorherrschendem Blau und Manganviolett überschmolzen sind.

Als Palissy i. J. 1590 vierundachtzigjährig im Gefängniss, in das ihn sein Glaube geführt hatte, gestorben war, arbeiteten andere Werkstätten in der von ihm beschrittenen Richtung weiter. Die Erzeugnisse derselben von denen des Meisters mit Sicherheit zu unterscheiden, reichen unsere Kenntnisse nicht aus, wie es denn auch dahingestellt sein muss, inwieweit die vielgestaltige Fülle der unter Palissy's Namen überlieferten Prunk- und Gebrauchsgefässe mit Recht auf ihn zurückgeführt werden darf.

Die Sammlung besitzt fünf Arbeiten, welche den der Werkstatt Palissy's zugeschriebenen Fayencen in den grossen französischen Sammlungen entsprechen:

Ovale Schale (S. Abb. S. 291) mit fünf muldenförmigen Vertiefungen, deren Zwischenräume mit durchbrochenem symmetrischen Blumenwerk ausgefüllt sind. Glasuren von tiefer Färbung. Dunkles Mangan-Violett in den Mulden, in der Mitte blau betupft; die einfassenden Bänder blau; die Füllornamente gelb, grün, manganviolett und schmutzig weiss; Unterseite in denselben Farben schildkrotartig gewölkt. (Aus der Sammlung Paul.)

Runde Schale mit doppeltem vielstrahligem Kelch, dessen schmale blaue Blätter geschuppte, manganviolette Rippen zeigen; in der Mitte Rosette in weiss, gelb und grün. Unterseite blau, violett, grün gewölkt.

Runde Schale. Der Boden mit durchbrochenen blauen Bandverschlingungen, zwischen denen weisse, gelb geäugte Rosetten und gelbe in durchbrochenem grünem Kelch abwechseln; am Rande doppelte Blattkrone, aus der abwechselnd weisse und gelbe Blümchen hervorwachsen. Glasuren in lebhaften und hellen Farben. Unterseite violett, grün, gelb gewölkt. (A. d. Slg. Spitzer.) (Geschenk des Herrn Alfred Beit.)

Runde Schale, der Spiegel aus Bandverschlingungen, deren Zwischenräume mit Masken in den sechs Hauptfeldern, mit Akanthuskelchen und Ranken in den Zwischenfeldern gefüllt sind. Glasuren blass. Unterseite violett und blau gewölkt. (A. d. Slg. Spitzer.) (Geschenk des Herrn Hermann Emden.)

Achttheilige Schale, mit vier rechtwinkeligen und vier halbkreisförmigen Ecken, mit blau, violett, grün gewölkter Glasur. Im runden Mittelbuckel eine „Temperantia" in flachem Relief, geformt nach einer Zinnschüssel des François Briot. (Aus den Sammlungen de la Béraudière und Spitzer.) (Geschenk des Herrn Alfred Beit.)

In Avon bei Fontainebleau wurden zu Anfang des 17. Jahrhunderts aus vielfarbig glasirtem Thon Statuetten angefertigt, deren Genre-Motive (Junge Bäuerin, ihr Kind säugend, Knabe und Hündin mit Jungen, Handorgelspieler.) der Zeit sonst fremd sind und erst hundertfünfzig Jahre nachher in der deutschen Porzellan-Plastik zum Durchbruch gelangen.

Im südlichen Frankreich, vorzugsweise in der Gegend von Avignon wurden im 17. Jahrhundert zahlreiche Gefässe mit aufgelegten oder geformten Zierathen und meist dunkelbrauner Bleiglasur angefertigt.

Ein Krug der Sammlung in der Art der Töpferarbeiten von Avignon mit wolkig dunkelbrauner Glasur und hellgrünen Einzelheiten über weisser, theilweis ungefärbter Auflage, ist einem Metallgefäss nachgebildet.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Emaillirte deutsche Töpferarbeiten des 16. Jahrhunderts.

Unter den deutschen Töpferwaaren der Mitte des 16. Jahrhunderts zeichnen sich die eine Zeit lang als vermeintliche Arbeiten des Nürnberger Künstlers Augustin Hirsvogel überschätzten, vielfarbig emaillirten Thonkrüge aus. Die Gestalt dieser wahrscheinlich in verschiedenen Gegenden Deutschlands, mit Sicherheit u. A. in Annaberg in Sachsen hergestellten sogenannten Hirschvogelkrüge ist meistens eine birnförmige mit kurzem Hals und leicht ausgeschweiftem Fuss. Der Henkel ist taufömig gewunden. Die Oberfläche wird durch dünne, die verschieden gefärbten Schmelze gegen einander abgrenzende Rundstäbe in Felder getheilt und mit erhabenen Zierathen, blätterbesetzten Ranken und figürlichen Darstellungen weltlichen Lebens oder des neuen und alten Testamentes belebt. Diese Zierathen wurden ähnlich wie bei dem rheinischen Steinzeug einzeln aus Hohlformen gedrückt und mit Thonschlicker angesetzt, das Ganze schliesslich bunt glasirt, in den Flächen mit vorwiegendem tiefem, schönem Blau, Manganviolett, glänzendem Grün und Gelb, in den Reliefs und den Rundstäben auch mit Weiss, wobei bereits das opake Zinnemail Anwendung fand.

„Hirschvogelkrug", Süddeutsch. Mitte des 16. Jahrhdts. Höhe 30 cm.

Der hier abgebildete emaillirte Thonkrug in Art der Hirschvogelkrüge zeigt am Hals dunkelblaue, am Fuss tiefviolette, am Bauch und Henkel saftgrüne Glasur, am Nacken einen gelben Streifen zwischen weissen Rundstäben; dieselben Farben kehren an den Reliefs wieder. Letztere stellen drei biblische Scenen von typologischem Zusammenhang dar: Christi Leiden, vorgebildet in Isaaks Opfer und in der Erhöhung der Schlange durch Moses in der Wüste; die in grösserem Maassstabe unter dem Henkel angebrachte Darstellung einer Frau, welche diese Vorgänge einem neben ihr knieenden Manne zu deuten scheint, ist als die kumanische Sybille zu erklären, welche dem Kaiser Augustus oder dem Dichter Virgil die Offenbarung verkündet.

Eine zweite Art emaillirter Töpferwaaren der deutschen Renaissance ist durch die auf der folgenden Seite abgebildete grosse Prunkschüssel vertreten. In technischer Hinsicht ist sie dadurch gekennzeichnet, dass die Umrisse der Zeichnung in den noch weichen Thon scharf eingeritzt sind, wodurch die farbigen Glasuren, mit welchen man die Fläche überschmolz, vor dem Ineinanderlaufen bewahrt wurden.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Unsere Schüssel zeigt ausgezeichnet gelungene Glasurfarben: zweierlei Blau, Apfelgrün, helles Blaugrün, kräftiges Ockergelb, Manganviolett, Weiss und ein sonst fast gar nicht vorkommendes Milchkaffeebraun. Mit der technischen Fertigkeit des Töpfers, welcher diese Schüssel anfertigte, hielt dessen künstlerisches Können nicht Schritt. Die Zeichnung zeigt uns ein Bild des Todes in einer bei den deutschen Kleinmeistern öfter vorkommenden Auffassung: ein schlafendes Kind, den Arm auf einen Todtenkopf gestützt, in

Emaillirte Thonschüssel aus Schlesien, Mitte des 16. Jahrhunderts. Durchm. 52 cm.

der Hand eine Blume, vor ihm ein Apfel, von dem es eben hat speisen wollen, und eine Sanduhr, welche bald abgelaufen sein wird, wie die Inschrift „Heite mir morgen dir“ am Baume dahinter besagt. Der Ursprung dieser und ähnlicher Schüsseln ist in Schlesien zu suchen. Das Kunstgewerbemuseum zu Berlin besitzt eine Schüssel gleicher Technik mit dem Wappen des Balthasar von Promnitz, welcher um 1550 Fürstbischof von Breslau war. In der ehemaligen Minutoli'schen Sammlung zu Liegnitz, aus welcher auch die Berliner und unsere Schüssel stammen, befand sich noch eine dritte mit der Kreuzigung und der Jahrzahl 1552.

Grünglasirte Frieskachel von einem Nürnberger Ofen. Mitte d. 16. Jahrhdts. 1/4 nat. Gr.

Deutsche Oefen.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Zum Heizen der Wohnräume bediente man sich in nachrömischer Zeit meistens des offenen Heerdfeuers. Aus dem von Mauervorsprüngen gestützten vortretenden Rauchfang entwickelte sich im Mittelalter der Kamin, wie er in südlichen Ländern, auch in Frankreich und selbst in England, den Wandelungen der Baukunst in seinem Aufbau folgend, bis in unsere Tage in allgemeinem Gebrauch geblieben ist. Um den Brennstoff besser auszunutzen und eine gleichmässigere Wärme zu erzielen, kam man in Deutschland schon früh darauf, die Feuerstätten zu ummauern und die Luft statt von dem zu erwärmenden Raum, von der Hausdiele oder der Küche über das Feuer streichen zu lassen. So entstand der Ofen, dessen Gemäuer mit verzierten Platten zu umkleiden nahe lag. Anfänglich setzte man die Umhüllung aus napfförmigen Thonkacheln zusammen, welche zugleich die Ausstrahlungsfläche vermehrten. Derselbe Zweck führte, als im späteren Mittelalter die gothische Baukunst den Ofen kunstvoll zu gestalten und zu gliedern versuchte, zur Anwendung nischenförmiger Kacheln, welche bisweilen noch mit durchbrochenem Maasswerk geschmückt wurden. Die hierbei verwendeten Kacheln und architektonischen Zierstücke, welche man zu einem thurmartigen Aufbau zusammenfügte, wurden in der Regel mit dunkelgrüner Bleiglasur überzogen, welcher später eine gelbbraune und weisse Glasur für Einzelheiten hinzutraten.

Als im 16. Jahrhundert die Renaissance zu herrschen begann, wurde auch der Ofen mit den Zierformen des neuen Baustiles ausgestattet. Der Aufbau bestand damals aus einer unteren, mit der Mauer des Gemaches verbundenen Abtheilung, welche die Feuerstätte enthielt, und aus einer oberen, thurmförmig frei aufragenden Abtheilung, in welcher sich die gemauerten Züge für die heisse Luft und den abziehenden Rauch befanden. Die Oefen der Renaissance wurden anfänglich nur mit kleinen quadratischen oder überhöhten Kacheln umkleidet, welche mit Blattwerk, Masken oder figürlichen Reliefs geschmückt waren, und deren Aufbau mit einem einfach profilirten Sockel und Gesims versehen wurde. Reichere Oefen wurden ganz architektonisch gegliedert, an den Ecken mit Halbsäulen oder Karyatiden ausgestattet, deren Zwischenfelder mit nur je einer grossen künstlerisch geschmückten Kachel ausgesetzt wurden.

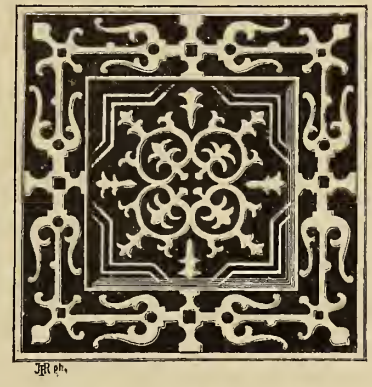
Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

In Nürnberg, einem Hauptsitze der Ofen-Töpferei, verwendete man vorzugsweise die grüne Bleiglasur und gab, um ihre Farbe zu reinerer Wirkung zu bringen, den Reliefs zuvor einen Ueberzug von feinem, weissem Thon. Als gegen Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts die plastische Ausstattung dieser Art von Oefen auf ihrer künstlerischen Höhe stand, fand häufig eine schwarze Glasur ausschliessliche Anwendung, bisweilen unter Höhung von Einzelheiten mit auf kaltem Wege befestigtem Golde.

In Augsburg sah man bisweilen für Oefen von besonders prachtvoller plastischer Durchführung ganz vom Anfschmelzen glasiger Glasur ab, und gab dem gebrannten Thon nur einen Ueberzug von Graphitpulver.

In Nürnberg, im Schwarzwald, in der Schweiz, in Tyrol, in Sachsen, in Lüneburg kommen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch farbige und Zinnglasuren, meist neben reichlicher Verwendung grüner Bleiglasur vor, jedoch nur für die aus kleinen Kacheln aufgebauten Oefen.

In Hamburg, Lüneburg, Lübeck treten im 17. Jahrhundert Oefen auf, deren Kacheln sich durch weisse, flach erhabene Ornamente, Rollwerk oder stilisirte Blumen, in dunkelblauem Grunde auszeichnen.



Ofenkachel mit weissem, erhabenem Ornament in dunkelblauem Grund. Lüneburg ca. 1600. 1/4 nat. Gr.

Schon zu Ende des 16. Jahrhunderts bereitete sich in der Schweiz, wo damals die Fayence-Malerei nach italienischer Art geübt wurde, ein Umschwung in der Ausstattung der Kachelöfen vor, indem man die erhabenen Zierathen auf die architektonischen Glieder des Ofens beschränkte und die Flächen anstatt mit Reliefs mit mehrfarbig bemalten Fayence-Platten füllte. Im weiteren Verlaufe gab man das Relief völlig auf und bemalte auch die Pfeiler und Gesimse.

Während man im südlichen Deutschland der älteren plastischen Richtung lange treu blieb, ging man im Norden ebenfalls zu den bemalten Oefen über, nur dass man sich hier zunächst auf die Blaumalerei beschränkte. Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts griff man auch hier zur Buntmalerei, deren Technik, abweichend von der alten schweizerischen, welche mit Scharffeuerfarben arbeitete, den Fortschritten der Malerei mit Muffelfarben folgte.

Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts vollzog sich im nördlichen Deutschland eine weitere Umgestaltung des Stubenofens, indem der bisher dort in manchen Gegenden neben dem alten Kachelofen üblich gewesene gusseiserne Ofen als Unterbau mit dem Kachelofen verbunden wurde, um die Vortheile beider Ofenarten, die raschere Erwärmung und die langsamere Abkühlung zu vereinigen. Um diese Zeit verlegte man die Feueröffnung auch in das Innere der zu heizenden Stube.

Vollständige Oefen des gothischen Stiles besitzt die Sammlung nicht; Oefen der Renaissance nur zwei Lüneburgische aus der Spätzeit. Abbildungen veranschaulichen einige Oefen, von welchen Kacheln vorhanden sind.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Ofen-Kacheln gothischen Stiles:

Grünglasirte Eckkachel aus Augsburg und Nischenkachel aus Tyrol.

Ofenkachel mit der Heil. Gertrud (hier mit Lamm und Palme) in gelbbraunem Mantel, grünem Gewand, weissen Händen und Antlitz, in grüner Nische mit eingeritztem Granatapfelmuster.

Ofen-Kacheln der Renaissance, 16.—17. Jahrhundert.

Hellgrüne Säulen, Friese und Hauptkachel mit dem Bildniss Maximilian I, aus Nürnberg (dem Kreussener Hafner Georg Vesst zugeschrieben). — Kleine dunkelgrüne Kachel mit der Geisselung Christi, aus Hamburg. — Kleine olivgrüne Nischenkacheln mit Fides, Spes, Justitia, aus Holstein. — Kleine hellgrüne Kachel mit St. Matthäus in architektonischer Umrahmung, aus Hildesheim.

Kleine Kachel mit grün, blau, violett, gelb und weiss bemaltem Relief der Mässigkeit („Meissichhint") in einer Umrahmung, welche derjenigen von Hans Holbein's Holzschnitt „Erasmus im Gehäus" entlehnt ist, bez. 1561, Schwarzwald. Kachel vom selben Ofen mit der Liebe. — Vierfarbige Kachel mit den h. drei Königen, bez. 1572, Niederrhein.

Grosse unglasirte, durch Graphit geschwärzte Kachel, mit der Kreuztragung und der h. Veronica in architektonischer Umrahmung, Augsburg.

Kachel mit fortlaufendem Sprossenmuster in Weiss, Blaugrün, Gelb und Dunkelblau, nebst verwandtem Aufsatz vom Gesims eines Ofens in Art derer von Schloss Traunitz bei Landshut.

Grosse hellgrüne Kachel mit der Astrologia in Rollwerk-Kartusche, Nürnberg, erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. — Grosse, grüne Kachel mit dem Reichsadler, welcher in den Fängen ein Band mit den Wappenschilden der 7 Kurfürsten hält, in architektonischer Umrahmung des Ohrmuschel-Stils, bez. 1622. G. L. fecit. Nürnberg.

Lüneburger Ofen, aufgebaut aus kleinen quadratischen Kacheln mit weissen Ornamenten auf vertieftem dunkelblauem Grunde; die Kachelschichten durch

Drei Ofenkacheln mit flacherhabenen weissen Blumen in dunkelblauem Grund. Lüneburg, Mitte d. 17. Jahrhdts. 1/4 nat. Gr.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Wulste getrennt; am Sockel Doppellöwen; am Obertheil an den Ecken geflügelte Karyatiden und Nischenkacheln mit Blumenvasen, blau und weiss mit spärlicher Anwendung von Gelb und hellem Blaugrün. — Lüneburger Ofen von ähnlicher Arbeit, bekrönt mit Rollwerk-Giebelspitzen. — Kacheln von anderen Oefen ähnlicher Art mit stilisirten Blumen, weiss in Dunkelblau, z. Th. aus Hamburg. Sockelkacheln mit Doppellöwen, welche ein Schild mit dreithürmigem Stadtwappen halten (Hamburg oder Lüneburg). Derartige Oefen wurden zu Ende des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Lüneburg angefertigt, woher der zweite unserer Oefen stammt. Der ersterwähnte fand sich in einem Bauernhause der hamburgischen Vierlande. Dass man sich auch in Hamburg derartiger Oefen bediente, ist durch Funde in Trümmerhaufen erwiesen. In Lüneburg benutzte man dieselben plastischen Modelle auch für nur grün glasirte Oefen. Für die Anfertigung dieser Oefen in Lüneburg selbst spricht das sonst in dieser Gegend nicht beobachtete Vorkommen von figürlichen Medaillons aus gebranntem, in denselben Farben wie die Oefen glasirtem Thon an den Façaden lüneburgischer Bürgerhäuser der Renaissance.

Häufig haben sich auch Hohlformen aus gebranntem Thon zur Herstellung der Kachelreliefs erhalten. Die Sammlung besitzt deren eine Anzahl aus bayrischen und Schwarzwälder Werkstätten.

Eine Vorstellung von der plastischen und farbigen Pracht der alten deutschen Kachelöfen vermitteln auch die kleinen Ofen-Modelle, welche von der Renaissance bis zum Rococo vorkommen. Manche derselben mögen als Muster für die Bestellung grosser Oefen gedient haben — für das 18. Jahrhundert wenigstens ist dies verbürgt. Die Mehrzahl dieser kleinen Oefen hatte jedoch keine andere Bestimmung, als in den Puppenhäusern aufgestellt zu werden, auf deren zeitgemässe, die Einrichtung der Wohnhäuser getreulich wiedergebende Ausstattung man damals grösseres Gewicht legte, als mit den Puppenstuben unserer Tage geschieht.

Die Sammlung besitzt den Untertheil eines solchen Modellofens vom Ende des 16. Jahrhunderts aus dem Holsteinischen. Mit durchscheinendem Moosgrün, opakem Blaugrün, Weiss und wenig trübem Blau sind die Gliederungen und das erhabene Pflanzenwerk, mit frischem Gelbbraun die Flächen glasirt. Dass im Holsteinischen Oefen mit dieser reichen Färbung vorkamen, ist sonst nur durch vereinzelte Scherbenfunde bezeugt.

Nur die beiden Lüneburger Oefen haben in den Räumen der keramischen Sammlung aufgestellt werden können. Die übrigen Oefen, deren das Museum 22 aus dem 18. Jahrhundert besitzt, haben in anderen Zimmern ihren Platz erhalten. Gleich im ersten Zimmer rechts vom Haupteingang findet man sieben mehr oder minder vollständig erhaltene Oefen von hamburgischer Arbeit mit Blaumalerei, sowie zwei ebenfalls hamburgische Oefen mit plastischem Rococo-Zierwerk und weisser Glasur. Im letzten Zimmer neben dem Haupteingang sind wieder acht blaubemalte hamburgische Oefen aufgestellt, ferner ein Steckborner Ofen aus der Schweiz und ein Ofen aus der holsteinischen Fabrik Stockelsdorff, unweit von Lübeck. Ein zweiter Stockelsdorffer Ofen steht in der Nische des Louis XVI. Getäfels im letzten Zimmer der Möbel-Abtheilung, endlich ein Kieler Ofen im anstossenden Zimmer der Rococo-Möbel. Näher besprochen werden alle diese Oefen bei der Beschreibung des Inhaltes jener Räume oder in Verbindung mit der Geschichte der Fabriken, aus denen die Oefen hervorgegangen sind.

Schüssel von Fayence, mit vierfarbiger Malerei; das Ornament des Randes blau. Winterthur, ca. 1625. Durchm. 31½ cm.

Schweizer Oefen und Fayencen.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Früher als in anderen Ländern deutscher Sitte wurde in der Schweiz die Fayence-Malerei geübt, vornehmlich für die grossen Kachelöfen, welche man in Verbindung mit einem ebenfalls aus Kacheln gebauten, mit Rücken- und Seitenlehnen versehenen Sitze anzuordnen und mit lehrreichen Sprüchen und Bildern aus der biblischen oder der römischen Geschichte, bisweilen auch aus den schweizerischen Freiheitskämpfen zu schmücken liebte. Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts ist die Blüthezeit der vielfarbig bemalten Fayence-Oefen, aber noch zu Anfang des 18. Jahrhunderts wird das alte Verfahren gepflegt. Dann wird es durch die Blaumalerei verdrängt, neben welcher nach der Mitte des Jahrhunderts nochmals die Vielfarbigkeit in den Oefen auftritt, jetzt aber mit Muffelfarben im Blumen-Geschmack der elsässischen Fayencen.

Im Anschluss an die Herstellung der kunstvollen Fayence-Oefen entwickelt sich auch eine mit den gleichen Mitteln arbeitende Gefäss-Töpferei. Aus denselben Werkstätten, von denen diejenigen zu Winterthur im 17. Jahrhundert die Führung hatten, gingen auch zahlreiche

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Prunkschüsseln hervor, bei denen die Lust der Schweizer am Wappenschmuck ihr Genügen fand. Man beschränkte sich dabei auf die bekannten Scharffeuerfarben, ohne jedoch die kräftigen, auf dem Vorwiegen von Gelb und Blau beruhenden Wirkungen der italienischen Fayencen nachzuahmen. Das Manganviolett in allen Abstufungen tritt in den Vordergrund und in den Wappen auch an die Stelle des Roth; daneben Blau, Gelb, Grün.

Eigenthümlich ist den Schweizer Schüsseln der an ihrer Unterseite angebrachte Vorsprung mit einem Loche, durch welches eine Schnur zum Aufhängen der Schüssel an der Wand gezogen werden kann. Der Durchschnitt einer solchen Schüssel auf Seite 300 zeigt diese Besonderheit.

Die Sammlung besitzt vier Schweizer Schüsseln. Die älteste derselben (Abb. S. 300) aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts zeigt alle Eigenschaften der Fayencen, welche um jene Zeit aus den Werkstätten der Meister Pfau in Winterthur hervorgegangen sind. Die den „Sommer“ darstellende Frau ist copirt nach dem Holzschnitt mit der Ceres in Jost Ammans i. J. 1589 durch Siegmundt Feyrabend in Frankfurt a./M. verlegtem „Wapen und Stammbuch“. Die Figur ist zunächst nur in zwei Farben, blau für das Gewand, die Sichel und einige Nebendinge, manganviolett für alles Uebrige angelegt, sodann sind die Aehren, das Haar gelb lasirt, im Blau des Gewandes einige gelbe Lichter aufgesetzt und Einzelheiten des Kopfputzs und des Erdbodens blaugrün lasirt.

In derselben Technik, jedoch mit frischeren Farben ausgeführt sind zwei Wappenschüsseln a. d. J. 1687, die eine mit den Initialen AB. L., die andere mit A. F. neben den Wappen. Auf dem Rande Früchte und Rüben.

Die vierte Schüssel v. J. 1701 zeigt das Wappen des Schweizerischen Geschlechtes Schmiden mit auffälliger Anwendung von Schwarz.

Erst in späterer Zeit lernten Hafner in Steckborn, aus dessen Werkstätten die schönsten farbigen Oefen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hervorgingen, auch ein leuchtendes Scharlachroth in den Wappen herstellen, ohne ihm jedoch den Glanz wie bei den Delfter Fayencen geben zu können.

Ein derartiger Ofen aus der Werkstatt des Steckborner Töpfermeisters Daniel Meier ist im letzten Zimmer des Museums, neben dem Hauptausgang aufgestellt. Auf einem von 8 kurzen Pfeilern getragenen, mächtigen Unterbau, welcher mit einer seiner Breitseiten an die Wand gebaut ist, erhebt sich in vier Absätzen ein terrassenförmiger Oberbau, welchen eine an der Wand befestigte Wappenplatte krönt. Alle Flächen sind mit farbigen Landschaftsbildern bemalt, deren auffallend kräftig behandelte Vordergründe mit Jägern, Fischern, Reitern, Hirten in der Tracht der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts belebt sind, während die Hintergründe und Fernsichten zart in Hellblau und Gelb verschwimmen. Die Landschaften erinnern in freier Weise an den Bodensee mit den bebauten Inseln unweit seines Abflusses. Das Wappen ist dasjenige des Placidus zur Lauben als Abtes des Klosters Muri im Kanton Aargau. Dieser durch seine Bauten zur Vergrösserung des altberühmten Klosters bekannte Kirchenfürst wurde im Jahre 1684 zum Abt von Muri erwählt und starb im Jahre 1723. Zwischen diese Jahre fällt also die Entstehung dieses Ofens, welcher bis vor wenigen Jahren in dem zum Kloster gehörigen Pachthause Kapf seinen Platz hatte.

Unter der Herrschaft des Rococo tritt Zürich mit Fayencen im Geschmack des neuen Stiles hervor, und in Münster wird noch später die Blumenmalerei nach Strassburger Art mit schönem Carminroth meisterlich geübt.

Fayencen von Nevers in Frankreich.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Die Anfänge der Fayence-Fabrication von Nevers sind italienischen Arbeitern zu verdanken, welche gegen Ende des 16. Jahrhunderts durch Louis von Gonzaga, den Gemahl der ältesten Tochter des letzten Herzogs von Nevers, berufen wurden. Ihre ersten Erzeugnisse erinnern an die Majoliken der Verfallzeit von Urbino und Faenza. Später herrschten in Art der Fayencen von Savona ausgeführte und bisweilen mit Manganviolett gehöhte Blaumalereien vor, in denen zum Theil schon der Einfluss des orientalischen Porzellans bemerkbar wird.

Apothekerkrug von Fayence, persischblau mit weiss aufgesetzten Ornamenten. Nevers, zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. Höhe 28 cm.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts wurden zuerst Gefässe mit schöner persischblauer, durch weiss emaillirte Blumenranken (en blanc fixe) gehobener Glasur hergestellt. Einen Apothekerkrug (chevrette) dieser Specialität von Nevers hat das Museum aus der unlängst veräusserten Einrichtung der Apotheke des Hospice zu Moulins im Dep. de l'Allier erworben.

Im 18. Jahrhundert wird in Nevers mehr und mehr nur ganz gewöhnliche, roh bemalte Fayence angefertigt, welche sich jedoch durch ihre tendenziösen, allen Wandelungen der grossen Revolution folgenden volksthümlichen Sinnbilder und Aufschriften zu nicht geringer kulturgeschichtlicher Bedeutung erhebt. Viele derartige Teller sind übrigens auch aus anderen Werkstätten hervorgegangen.

Die Sammlung besitzt drei solcher politisirenden Teller. Der eine mit der Jahrzahl 1790 zeigt eine grosse Königskrone mit den Lilien Frankreichs, gestützt von einem Spaten (dem Abzeichen des Nähr-Standes), über welchem sich ein Kreuz (Geistlichkeit) und ein Degen (Adel) kreuzen. Auf einem Bande die Worte „tres in uno“ d. h. „Drei in Einem“ und darunter „vis unita fortior“ d. h. „vereinte Kraft ist stärker“. — Etwas jünger erscheint der zweite Teller; noch sind auf ihm die Sinnbilder der drei Stände unter der Königskrone vereint, aber die Beischrift lautet schon „a ça ira“. — Auf dem dritten Teller sehen wir einen geöffneten Käfig, über welchem ein befreiter Vogel fliegt, dessen Bedeutung die Beischrift „Vive la liberté“ verkündet. Noch sehen wir den Krummstab und den Degen, aber der Nährstand ist schon durch zwei Abzeichen, Spaten und Rechen, nachdrücklicher vertreten.

Krug von Fayence mit Blaumalerei.
Norddeutsche Arbeit v. 1644. 1/3 nat. Gr.

Norddeutsche Fayencen des 17. Jahrhunderts.

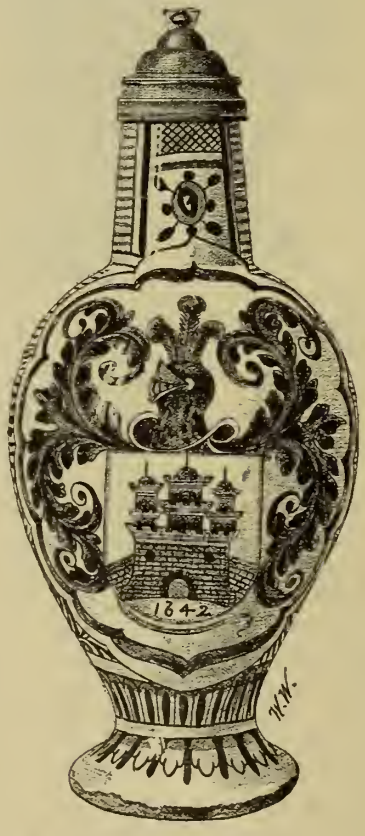
Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Dass irgendwo im nördlichen Deutschland schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit Blaumalerei verzierte Fayencen hergestellt worden sind, wird durch eine Gruppe von Gefässen bezeugt, deren eigenartige Erscheinung mit Bestimmtheit auf einen gemeinsamen Ursprung hindeutet.

Da Hamburg als der Mittelpunkt der Verbreitung dieser nicht seltenen Gefässe sich ergiebt, in der Stadt selbst ein Krug dieser Art sich bis vor wenigen Jahren als Abendmahlskanne im Gebrauch erhalten hatte und auf derartigen Krügen das Wappen Hamburgs sowohl an der Vorderseite gemalt als im Stempel der Zinndeckel wiederholt vorkommt, da endlich das an einem der Krüge gemalte Wappen (schwimmende Enten und Baum) mit einem der Wappen an dem im Museumshofe aufgestellten Hamburger Portal v. J. 1642 übereinstimmt (W. d. hamb. Familie Brockes?) — so spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, dass wir es hier mit hamburgischen Fayencen zu thun haben. Man darf sich dabei erinnern, dass fünfzig Jahre später die Blaumalerei von den hamburgischen Ofentöpfern als ein sicher beherrschtes Verfahren geübt wurde.

Im achten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Die von uns als hamburgische Fayencen angesprochenen Kannen haben eine auffällige, sonst nicht vorkommende schlanke Birnform mit breitem, flachem Fussrand und kurzem Hals. Die schwere Masse ist mit gut geflossener Zinnglasur überschmolzen; mit dem Blau der Malereien verbindet sich für Einzelheiten bisweilen ein kräftiges Gelb. Das Ornament ist sehr charakteristisch; es besteht in Blumenranken, welche regelmässig unterhalb des unteren Henkelansatzes wurzeln und von hier aus den ganzen Bauch bis auf ein die Vorderseite desselben einnehmendes Feld umspinnen, in welchem in der Regel flott gezeichnete Wappen, meistens bäurische Phantasie-Wappen, oft auch Hausmarken, seltener Figuren, Adam und Eva oder eine Fortuna, ohne viel Kunst dargestellt sind. Häufig sind in oder neben den Wappen Jahrzahlen angebracht, immer solche aus den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts. Marken oder Namen von Töpfern sind nicht beobachtet worden. Die Deckel sind in der Regel von Zinn, bei der Abendmahlskanne von Silber. Ausser den Krügen kommen auch kleine zweihenkelige Kummen für „Kaltschale“ vor, in deren Innerem nahe dem Rande ein durchlöchertes Schälchen angebracht ist, wo der Trinker den Mund ansetzte; das Schälchen hatte den Zweck, die Citronenschnitte und andere Würzen beim Neigen der Kumme in derselben zurückzuhalten.



Krug von Fayence mit Blaumalerei v. J. 1642.
Norddeutsche Arbeit, 1/3 nat. Gr.

Randverzierung von Rouenschüsseln in Blaumalerei, ca. 1725.

Fayencen von Rouen.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

In Rouen findet sich das Zinn-Email der echten Fayence zuerst auf einem von dem dort ansässigen Masseot Abaquesne im Jahre 1542 für das Schloss von Ecouen angefertigten grossen Fliesenfussboden. Derartige emaillirte und mit reichen Ornamenten oder figürlichen Bildern bemalte Bodenfliesen, vereinzelt auch Gefässe für Apotheken waren die Haupterzeugnisse der Werkstatt jenes Meisters. Sie verrathen durchweg italienischen Einfluss, der wahrscheinlich auf die dem Girolamo della Robbia nach Frankreich gefolgten Künstler zurückzuführen ist. Nach dem Tode Abaquesne's scheint der neue Kunstzweig wieder verfallen zu sein; fast ein Jahrhundert bleibt er im Dunkeln und erst im Jahre 1644 giebt er wieder Lebenszeichen. Das damals einem Nicolas Poirel verliehene Privileg für die Anfertigung von Fayencen wurde vier Jahre später vom Parlament von Rouen auf die Dauer von 50 Jahren dem Edme Poterat übertragen, welcher den Grund legte zu der ein halbes Jahrhundert später beginnenden Blüthe dieser Industrie. Während dieses Abschnittes macht sich anfänglich der Einfluss der damals schon entwickelten Fayencen von Nevers, später derjenige des pseudochinesischen Geschmackes der Delfter Fayencen bemerkbar.

Die Technik dieser Fayencen war stets die alte italienische der Bemalung mit Scharffeuerfarben auf roher Glasur und des Befestigens jener in dem diese schmelzenden Brande. Die Blaumalerei herrschte vor, früh trat Gelb hinzu, dann Roth, anfänglich aus mit einem Flussmittel gemengtem Ziegelmehl, später mit Eisenoxyd hergestellt, endlich die übrigen Farben der Scharffeuer-Palette. Ein Mangel der Fabrication von ihrem Anbeginn an, die grosse Schwere und Dicke des Thonscherbens wurde nie gehoben.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts befreien sich die Rouener Fayence-Maler von jenem fremden Einflusse. Ein eigener Ornament-Stil entwickelt sich, in welchem rhythmische Regelmässigkeit der Verzierungen, bei der Schmückung ebener Flächen die strahlige Anordnung der Motive vorherrscht. Diese bestehen zumeist aus vielgestaltigen Behangmustern, von deren Zacken kleine conventionelle Ranken, Blüthenzweige und Blätter frei auswachsen, und Blumen- und Fruchtgewinde herabhängen, Alles in streng symmetrischer Gruppirung. Die Flächen der Zacken selbst werden mit kleinen regelmässigen Grundmustern, unter denen

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Fayence-Teller, blau und roth bemalt. Rouen, ca. 1725. Durchm. 25 cm.

eine quadrillirte Zeichnung vorherrscht oder mit symmetrischen, weiss in farbigem Grunde ausgesparten Blättern und Ranken belebt. Wo dieses System folgerichtig durchgeführt wurde, waren Verzierungen sein Ergebniss, welche durch ihre rein ornamentalen Reize weit besser sich für die Schmückung von Gebrauchsgeschirren eignen, als die auf den italienischen Majolica-Geschirren vorherrschenden figürlichen Bilder und die Chinoiserien der Delfter. Der Keim des Todes, welchen die Ornamentik der Rouener Fayencen in sich trug, beruhte in der ausschliesslichen Anwendung fertiger, rein conventioneller Motive, denen kein frisches Leben durch die Ableitung neuer Motive aus Naturformen zugeführt wurde.

Wesentlich zu Statten kam dem Aufschwung der Rouener Fayence-Industrie jenes Edict des Jahres 1709, in welchem unter Bestätigung zweier älterer Edicte Ludwig XIV. alle Adeligen zur Ablieferung ihrer Silbergeschirre in die Münze verpflichtete. St. Simon erzählt, dass in Folge hiervon alle Welt sich binnen weniger Tage mit Fayence-Geschirren versah, der König Allen voran. Bald nachher, im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts, begann die Glanzzeit des von den Franzosen *„style rayonnant“* genannten Ornamentstiles der Rouener Töpfer. Sie hielt an bis etwa zum Jahre 1740, wo das in den plastischen Arbeiten schon lange mächtige Rococo im Bunde mit chinesischen Motiven die ruhigen, bei aller Zierlichkeit majestätischen Behang- und Strahlenmuster, in welchen der Stil Ludwig XIV. auf den Fayencen weiter lebte, zu verdrängen begann.

Zu den herrlichsten Erzeugnissen dieser Blüthezeit gehören grosse, über 50 cm messende Schüsseln, welche weniger für den täglichen Gebrauch, als zur Ausstattung der Schautische bestimmt waren. Was die Rouener Maler damals auf solchen Schüsseln, Tellern und Schalen an Ornamenten geschaffen haben, übertrifft an Mannigfaltigkeit, an rhythmischem Reiz, gefälliger Vertheilung und Gruppirung der Zierformen, und, soweit dem Blau andere Farben hinzutreten, auch an geschmackvoller Farbengebung Alles, was andere Fayencen-Fabriken jener Zeit in gleicher Richtung geleistet haben. Für ihre schönsten Erzeugnisse gelten gewisse Schüsseln, welche auf einem Grunde von warmem Ockergelb mit schwarzen — eigentlich tief dunkelblauen — Arabesken verziert sind. Die blauen Amoretten in den Mittelstücken solcher *„pièces exceptionelles“* lassen aber eine kunstgeübte Hand ebenso vermissen, wie dies fast alle figürlichen Malereien thun, welche die Rouener Maler ab und an mit ihren vorwiegend ornamentalen Verzierungen verbanden. Nur ausnahmsweise, bei grossen Paradestücken, wie an den Piedestalen der im Museum zu Rouen

bewahrten Erd- und Himmelsgloben aus dem Jahre 1725, erheben sich die Maler in ihren figürlichen Leistungen über die Mittelmässigkeit. Die Ornamentmalerei blieb ihr eigenstes Feld, und auch dieses, verglichen mit der sonstigen motivenreichen Ornamentik der Zeit, nur in beschränktem Sinne. Nur in den als *„décor ferronnerie“* bezeichneten, meist vielfarbigen

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Fayence-Schüssel, bemalt mit Blau und Ockergelb, Rouen, ca. 1725. Durchm. 57 cm.

Verzierungen, bei welchen sich das gebrochene Bandwerk und die freieren Blumenranken der Schmiedearbeiten jener Zeit mit den Motiven des Zackenbehanges vermischen, haben sie einen weiteren Griff in den Ornamentenschatz der zeitgenössischen Decorationskunst gethan.

Nachdem chinesisch-japanische Motive schon eine Weile vorgespukt hatten, kamen sie um die Mitte des Jahrhunderts, gleichzeitig mit dem Rococo zu vollem Durchbruch. Das beliebteste und verbreiteste der

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

neuen Muster führt seinen Namen *„décor à la corne“* von dem Füllhorn, welches, mit grossen bunten conventionellen, von bunten Vögeln und Schmetterlingen umflatterten Blumen gefüllt, seinen Hauptbestandtheil ausmacht. Seinen Ursprung finden wir in der kleinen bunt-papiernen, mit einem Streifen aus dem getrockneten Fleische der Seeohr-Schnecke (Haliotys) gefüllten Düte, welche in Japan nach altem Brauch Geschenken beigefügt und in dieser Bedeutung ein Motiv für Blumengefässe wird. Der

Schüssel von Fayence mit Blaumalerei, Rouen, Mitte des 18. Jahrhdts. Durchm. 21,5 cm.

„décor à la double corne“ ist weiter nichts als eine zum Zwecke der besseren Füllung grösserer Schüsseln vorgenommene Verdoppelung des Motivs. Gleichfalls japanischen Ursprungs ist das Motiv eines hinter einer Hecke blühenden Baumes; der *„décor au carquois“* „mit dem Köcher“, eine geistlose Trophäe von Pfeilen, Bogen und Fackeln ist dagegen europäischen Ursprungs. Das eigentliche Rococo-Ornament des *„style rocaille“* mit seinem Muschelwerk findet neben jenen landläufigen Motiven weniger ausgiebige Anwendung. Gleichzeitig tritt die vornehme Blaumalerei des *„style rayonnant“* mehr und mehr zurück. Fast alle Rouener Fayencen der neuen Geschmacksrichtung sind vielfarbig decorirt.

Um 1775 trat zugleich mit dem Eindringen neuer Motive des Stiles Ludwigs XVI. eine neue Technik auf, welche die alten derbdecorativen

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Scharffeuerfarben opferte, um statt ihrer Muffelfarben in allen Tönen der vielfarbigen Palette der Porzellanmaler auf die fertige weisse Glasur zu malen. Diese neue, den Strassburger und Marseiller Fayencen folgende Richtung ist an den Namen M. Th. Ph. Levavasseur geknüpft. Bald nachdem die Rouener Fayence-Industrie hiemit der Ueberlieferung ihrer Glanzzeit untreu geworden war, sank sie tiefer und tiefer. Ihre letzten, unvollkommenen Erzeugnisse sind plumpe Fayence-Nachahmungen feiner Meissener Porzellan-Gruppen. Der Sieg des billigen, leichten englischen Steinzeuges, welchem der französische Markt durch den Handelsvertrag von Vergennes vom Jahre 1786 erschlossen worden war, gab der Industrie bald den Todesstoss.

Anfänge der Rouener Fayencen:

Fünfzehn kleine Fliesen vom Fussboden des Schlosses von Ecouen, bemalt in Art der italienischen Fayencen, 1542. Auf einer Fliese eine Schwertspitze und ein flatterndes gelbes Spruchband mit grüner Rückseite und dem Worte „Arma“ aus dem Wahlspruch „Arma tenenti omnia dat, qui iusta negat“ des Anne de Montmoreney, Connétable de France † 1567; auf einer anderen ein Bruchstück der Devise „Fidus et verax in iustitia iudicat et pugnat“; auf einer dritten linke Untereecke des Wappenschildes der Montmoreney. (Geschenk des *Musée de Cluny*).

Rouener Fayencen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts:

Grosse Schüssel mit breitem, reich entwickeltem Behangmuster in Blau und Gelbroth. (Geschenk von Frau *Marie Oppenheim*, geb. *Lehmann*.) (S. Abbildg. S. 307).

Grosse Schüssel mit feinster Blaumalerei, auf dem Rande Behang, auf der Fläche eine Kartusche mit Wappen in einem Kranze feiner Arabesken, Marke M. (Stiftung des Herrn *C. P. L. Hanssen* zum 18. April 1887.)

Senftöpfchen, mit schwarzen Ranken in ockergelbem Grund, abwechselnd mit blauen und rothen Ornamenten. (Geschenk des Herrn *Ed. Behrens sr.*)

Kuchenplatte mit Fuss, mit Behangmuster am Rande und zehnstrahligem Mittelstück in feiner Blaumalerei. (Stiftung des Herrn *C. P. L. Hanssen* zum 18. April 1887.)

Teller mit schmalem Zackenrandmuster und grossem zehnstraligem Mittelstück in Blau und Ziegelroth. (Wie vorh.) (S. Abbildg. S. 306).

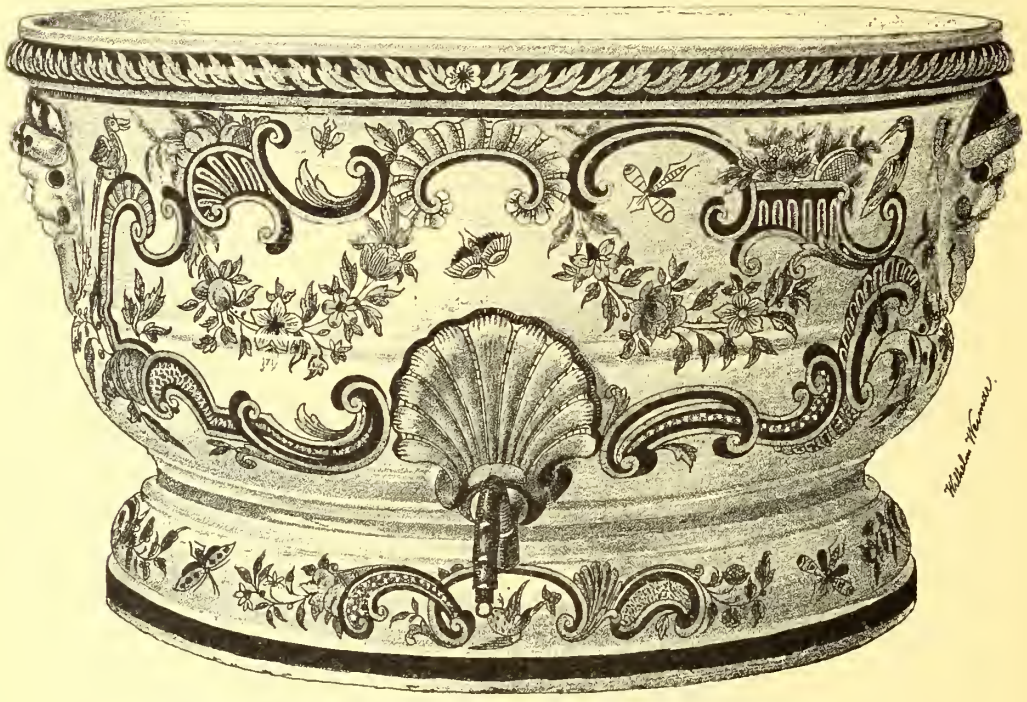
Teller mit sechszehnstrahligem Behangmuster von feinster Art, in Dunkelblau und Ziegelroth. — Grosse achteckige Anbietplatte mit geschweiftem Rande und gedrehten Griffen. Im Randmuster hängende Tücher. Mittelstück als Schlussvignette (Cul de lampe) mit Blumenkorb und Füllhörnern. — Grosse Schüssel mit Blaumalerei, im Randmuster ampelartige Gefässe, in der Mitte ein Blumenkorb. (S. Abbildg. S. 308). — Achteckiger Teller mit ähnlichem Muster. — Schüssel, bemalt in Blau, Gelb, Grün und Roth mit sechstheiligem Behangmuster, in welchem Frucht- und Blumen-Guirlanden hängen („à la guirlande“). In der Mitte Blumenkorb. (Geschenk von Herrn Dir. Dr. *Heinr. Föhring*.) — Zuckerdose mit ähnlichem vielfarbigem Muster. — Terrinen-Deckel mit sechstheiligem Strahlenmuster, à la Guirlande in Blau. Bezeichnet Gardin. — Satz von vier länglichen Schüsseln verschiedener Grösse mit Blaumalereien à la guirlande, in der Mitte Cul de lampe-Muster aus Blumenkörben und symmetrischen Füllhörnern (S. Abbildung am Kopf dieses Abschnittes). Wandbrunnen, Wandblumenkorb, Teller u. A. mit ähnlichen Mustern. Rouener Fayencen dieser Art waren bis vor wenigen Jahren noch vielfach im bäurischen Haushalt der Umgegend Hamburgs in Gebrauch. — Zwei gr. längliche Schüsseln mit verwandtem Muster, an Stelle der Guirlanden schwere Blumensträusse. — Wandbrunnen und Waschbecken, bemalt mit dergl. Muster in Blau, Gelb, Grün, Roth. (Geschenk des Herrn Procurator *Hahn*.)

Rouener Fayencen der Rococo-Zeit.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts treten die regelmässigen strahligen und symmetrischen Behangmuster zurück, später herrschen die japanisch-chinesischen Muster in bunten Farben vor. Den Uebergang bezeichnet eine Schüssel mit Blaumalerei, in dem noch regelmässig eingetheilten Behangmuster langgeschwungene Füllhörner und Roecoco-Muster, als Mittelstück eine unsymmetrische Blumenvase.

Becken eines Wandbrunnens mit vielfarbigen Rococo-Ornamenten, Blumengewinden und Vögeln. (Geschenk von Frau *Charlotte Vahldieck* in Eutin.) (S. d. Abb.)



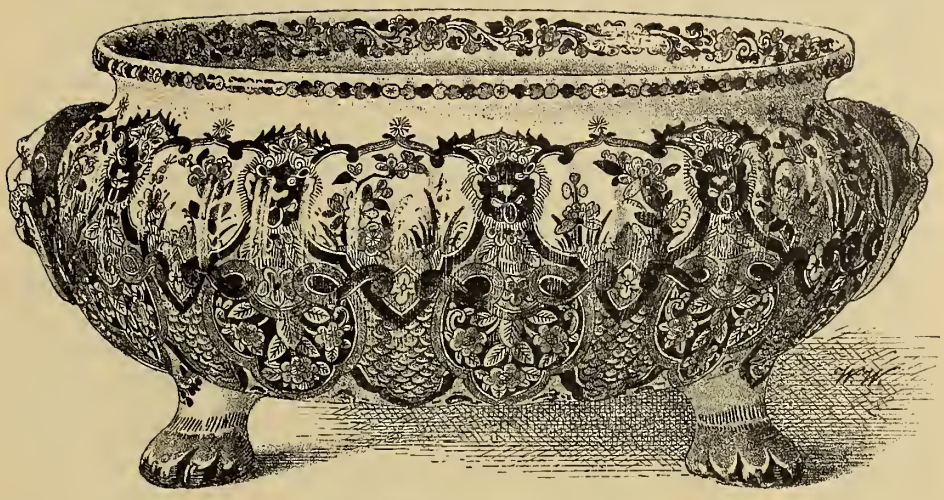
Becken von Fayence von Rouen, vielfarbig, ca. 1750. Gr. Durchm. 60 cm.

Längliche Anbietplatte mit zwei Griffen, bemalt in Blau, Gelb, Grün, Roth und Schwarz, mit durchbrochenem, von Blumen durchwachsenen Rococo-Schnörkelwerk, in welchem ein Papagei auf einem Blumenkorb sitzt. Bezeichnet 1757.

Teller, bemalt in bunten Scharffeuerfarben, mit der japanischen Hecke und dem gestutzten, mit Blumen besteckten Füllhorn (à la corne tronquée), welches dem japanischen „noshi“ nachgebildet ist.

Grosse runde und längliche, geschweifte Schüsseln und Teller mit dem Muster des doppelten Füllhorns in verschiedenen Spielarten: Teller und Bartbecken mit dem einfachen Füllhorn, bemalt in den sämmtlichen Scharffeuerfarben.

Der Werkstatt von Levavasseur im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts entstammen die zwei länglich viereckigen Tulpenkasten mit bunten Muffelfarben-Malereien — auf der Schauseite Genrescenen in der Zeittracht, auf der Rückseite Phantasievögel in Landschaft. — Bezeichnet W. (Geschenk des Herrn Malermeisters *J. J. D. Neddermann.*)



Kühlbecken von Delfter Fayence mit fünffarbiger Scharffeuer-Bemalung.
Werk des Louwys Fictoor, ca. 1700. Gr. Durchm. 44 cm.

Delfter Fayencen.

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Die Anfänge der berühmten Fayence-Industrie in der holländischen Stadt Delft reichen nicht weiter zurück als bis in die letzten Jahre des 16. Jahrhunderts. Das i. J. 1600 aufgenommene Verzeichniss aller Delfter Herdstätten führt nur zwei Töpfer „plateelbacker“ auf; das Meisterbuch der St. Lucas-Gilde im Jahre 1613 acht Fayence-Meister, unter denen Herman Pietersz hervorragt. Diese im Jahre 1611 begründete mächtige Künstlergilde umfasste acht Körperschaften, Maler, Glasmaler, Fayencetöpfer, Teppichweber, Bildhauer, Etuimacher, Kunstdrucker und Buchhändler, Kupferstich- und Bilderhändler. Strenge Strafen bedrohten Jeden, welcher Arbeiten eines dieser Fächer unternahm, ohne Mitglied der Gilde zu sein. Nicht einmal der Handel mit Gegenständen, welche in den Bereich der Gildengewerbe fielen, war ein freier. Das Meisterrecht konnte nur durch Erfüllung einer langen Reihe kostspieliger und mühsamer Bedingungen erreicht werden. (Sechsjährige Lehrzeit mit dreimaligem Abschluss eines Lehrvertrages von zweijähriger Dauer; Bestehen einer Prüfung, bei welcher der Dreher bestimmte Gefässe auf der Scheibe zu formen, der Maler solche zu decoriren, jeder sich aber auch der Arbeiten des andern kundig zu erweisen hatte; endlich die Zahlung namhafter Einschüsse in die reiche Meisterkasse). Diese Gildenverfassung, unter welcher die Delfter Fayence-Industrie sich zur höchsten Blüthe erhob, erhielt sich bis zum Jahre 1853, wo der letzte Obermeister sein Amt in die Hände des Magistrates niederlegte, nachdem schon Jahrzehnte vorher die Kunst langsam abgestorben und keine neuen Mitglieder eingetreten waren.

Schon die ersten Erzeugnisse Delfts zeigen jenen gelblichen, leichten, aber widerstandsfähigen und klangvollen Scherben und den besonderen frischen Glanz der Zinnemail-Glasur, welcher die Delfter Fayencen in der Folgezeit vor allen anderen auszeichnet und durch das Bestäuben der

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

bemalten Schaufläche mit einem feinen farblosen Glaspulver hervorgebracht wird, welches schmelzend die Malereien mit einem glänzenden Firniss überzieht, ein Verfahren, welches ähnlich von den italienischen Majolica-Malern angewandt worden ist. Die Kehrseiten, welche diesen Firniss in der Regel nicht erhalten, zeigen jene Nadelstichen vergleichbaren Pünktchen, welche die Mehrzahl der Delfter Fayencen kennzeichnen. Anfänglich herrscht ausschliesslich die Blaumalerei; bisweilen werden dabei die Umrisse mit einem bräunlichen Violett oder bläulichem Schwarz vorgezogen; Versuche, auch andere Farben, Gelb und Roth anzuwenden, treten nur selten und unsicher auf. Bezeichnend für die Malereien ist die Ueberladung, die übertriebene Häufung sowohl der Figuren in den Bildern wie der Ornamente. Der Geschmack des Höllenbreughel und des Vinckenbooms herrschte vor; auch Zeichnungen des Hendrick Goltzius wurden copirt, dessen Bilder des Weges nach Golgatha noch ein Jahrhundert nachher den Delfter, und später noch den Hamburger Fayencemalern beliebte Vorbilder darbieten. Anfänglich entwickelte sich die neue Industrie nur sehr langsam; von den 30 Fayencemeistern, welche seit Gründung der Gilde das Meisterrecht erworben hatten, lagen im Jahre 1640 kaum noch sechs oder acht der Kunst ob.

Um die Mitte des Jahrhunderts tritt ein plötzlicher Umschwung ein, welcher auch darin seinen Ausdruck findet, dass nunmehr die „Plateelbacker“ das Recht erhielten, zu den vier Aelterleuten der Gilde, welche bisher ausschliesslich von den Malern und Glasmalern gewählt waren, ihrerseits noch zwei abzuordnen. Von 1651 bis 1660 lassen sich mehr als zwanzig Meister aufnehmen; 1661 zehn, 1662 und 63 je sechs Meister und von da an schwingt die Delfter Fayence-Industrie sich rasch zu einem Weltruf empor, welchen keiner der gleichzeitigen Mittelpunkte der keramischen Kunst während vieler Jahrzehnte erreicht.

Dieser Aufschwung der Delfter Fayence-Töpfereien zu einer für den Weltmarkt arbeitenden Industrie gehört zu den merkwürdigsten Erscheinungen in der Geschichte des Kunstgewerbes. Wie sonst wohl, war hier die Töpferei nicht örtlich an Fundstätten geeigneten Thones gebunden; man musste diesen von weit her, allerdings auf bequemen Wasserwegen, herbeischaffen. Nur eine der drei Thonarten, welche sorgsam gemengt den vorzüglichen Rohstoff für die Fayencen ergaben, fand sich auf holländischem Boden an den Ufern des Rheins; die anderen Thone wurden bei Tournai und an den Ufern der Ruhr in Westphalen und bei Mühlheim gegraben. Als industrielle Stadt hatte Delft bisher nur in der Bierbrauerei sich ausgezeichnet. Mit dem Rückgang dieser um die Mitte des 17. Jahrhunderts wurden Kapitalien frei, welche den Töpfereien zu Gute kamen. Auch an künstlerischer Anregung und Mitarbeiterschaft fehlte es nicht; in Delft lebten Maler, welche in der Geschichte der niederländischen Malerei eine hervorragende Stelle einnehmen. Die Kostbarkeit der chinesischen und japanischen Porzellane, deren Einfuhr damals vorwiegend durch holländische Handelsgesellschaften vermittelt wurde, reizte zur Nachahmung in heimischem Stoffe. Vor Allem aber wirkte die Thatkraft und der Unternehmungsgeist einiger Männer, welche die Führung in der neuen Industrie übernahmen und Dank der damaligen Grossmachtstellung der Niederlande den Erzeugnissen ihrer Werkstätten neue Handelswege erschlossen, auf denen während länger denn eines Jahrhunderts die Delfter Fayencen lohnenden Absatz fanden.

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Neben einzelnen Meistern der Blüthezeit, welche wie Samuel van Eenhorn, Hoppestein und Adriaen Pynacker Delfter Familien entstammten, erscheinen als Träger der berühmtesten Namen aus der Fremde zugewanderte Männer, so der erste Aeltermann Aelbregt de Keizer, Abraham de Kooge, Frederik van Frytom, Louwys Fictoor.

Die Blaumalereien, welche unter dem Einfluss oder als Werke dieser Meister entstanden, hoben sich in einzelnen Ausnahmen zu Werken hoher Kunst. So begegnet uns van Frytom's Name auf grossen Platten mit Landschaftsbildern von einer Schönheit, wie sie weder vor noch nach ihm von einem Fayencenmaler geschaffen worden sind. Ihm werden auch die Teller zugeschrieben mit kunstvollen holländischen Ansichten, welche von dem breiten, weissen, unbemalten Rande vornehm umrahmt sind. In anderen Platten mit schönen blauen Landschaften oder Bildnissen von Zeitgenossen findet man Werke von Abraham de Kooge, welcher anfänglich als Oelmaler in die Gilde trat, aber nach dem Tode seines Bruders und Gesellschafters Pieter sich als Plateelbacker aufnehmen liess. Keine der ihm zugeschriebenen Fayencen trägt seinen Namen, nur die seiner Wirksamkeit zwischen den Jahren 1648 und 1667 entsprechende Jahreszahl kennzeichnet sie.

Wie die Tafelwerke dieser ältesten Hauptmeister der Blaumalerei vaterländischen Vorwürfen folgen, so begegnen uns solche auch in den Blaumalereien auf Schüsseln und anderen Zier- und Gebrauchsgefässen weit häufiger als zeitgenössische Darstellungen auf den Majoliken der Italiener. Neben den holländischen Städtebildern und Ansichten des freien Landes treten Strand- und Seebilder auf, wird dem Heringsfang und der Walfischjagd ihr Recht. Das Volksleben entfaltet sich in winterlichen Landschaften mit Schlittschuhläufern oder gemüthlichen Raucher- und Trinkergesellschaften oder in Scenen des Land- und Gartenbaues oder der Viehzucht. Ausnahmsweise führen uns die Maler in die Werkstätten, gelegentlich auch in diejenige eines Fayencetöpfers. Zeitgenössische Geschehnisse, wie die Zerstörung Leydens durch das Auffliegen des Pulvermagazins, spiegeln sich nur selten in den Fayencen wieder. Auch die Politik wirft nur ausnahmsweise ihre Strahlen in die Werkstätten der Fayencemaler. Wappen begegnen uns dagegen häufig, zumeist nicht als nebensächliche Beigabe, sondern als Hauptstück inmitten der Zierschüsseln. An launigen Inschriften fehlt es nicht und auch die Sangeslust der Niederländer findet in Noten beliebter Weisen ihren Ausdruck. Die Geschichten aus dem griechisch-römischen Alterthum tauchen nur ausnahmsweise auf, häufiger noch biblische Vorgänge des alten oder des neuen Testaments. Alles in Allem aber sind Darstellungen des geschichtlichen oder des zeitgenössisch-volksthümlichen Lebens doch nur Ausnahmen im Vergleich mit der die gesammte Decoration der Fayencen überwuchernden Fülle der ostasiatischen Motive. Diese neue Richtung wird schon eingeschlagen durch einen der ersten Meister der Blaumalerei, Aelbregt de Keizer. Die von phantastischen Vögeln belebten grossblühenden Sträucher auf bizarr durchlöcherten Felsen, die zwischen grossen Lotosblumen nach Fischen stöbernden Reiher, die malerischen Berglandschaften mit ihren an die Felsen gebauten, seltsam überdachten Häuschen, das ganze exotische Leben, welches man an den Porzellanen Japans und Chinas bewunderte, und von dem die aus dem

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

fernen Asien heimgekehrten Seefahrer berichteten, wollte man auch an den heimischen Erzeugnissen wiederfinden. Ebenso die Kämpfe wüthender Krieger, die prunkenden Aufzüge reich geschirrter Elephanten, die fürstlichen Audienzen, die in Gärten lustwandelnden schlanken Frauen und andere Vorgänge, über welche wohl die japanischen Porzellane Schweigen beobachteten, die chinesischen aber desto redseliger sich ausliessen. Da die Delfter Fayence-Maler diese und ähnliche Motive immer und immer wieder nachahmten, entfernten sie sich mehr und mehr von ihren Vorbildern, und gelangten so zu jenem conventionell erstarrten Chinesen- und Japanerthum, welches ihre gesammte Production beherrscht. Das Gute, was sie dabei hätten lernen können, wenn sie eigene Naturstudien damit verbunden hätten, blieb ihnen fern, wohl aber wussten sie von dem decorativen Inhalt ihrer Vorbilder den mannigfachsten und wirksamsten Gebrauch zu machen, und europäisches Ornament mit ostasiatischem so wirkungsvoll zu verschmelzen, wie das sonst nirgend gelungen ist, wo keramische Maler im Banne Ostasiens arbeiteten.

Die höchste Entfaltung erreichte dieser neue Decorationsstil erst, als er sich vielfarbiger Malerei zu bedienen lernte, gegen das Ende des 17. Jahrhunderts. Bis weit in das 18. Jahrhundert behauptete er sich dann auf der erreichten Höhe, ohne im Wesentlichen neue Wege zu gehen. Nur der wechselnde ornamentale Geschmack, welcher von den schweren Akanthusranken und Festons des Stiles Ludwig XIV. durch das leichter geschwungene Laub- und Bandelwerk zum Muschelwerk des Rococo sich umwandelte, und in den seltenen volksthümlichen Darstellungen die neuen Kleidermoden machen dabei ihren Einfluss geltend. In der Hauptsache beharrt man aber auf dem decorativen Gebiete, mit dem man bald nach der Mitte des 17. Jahrhunderts die ersten grossen Erfolge erzielt hatte.

Bei der Herstellung ihrer vielfarbigen Fayencen befolgten die Delfter Töpfer zwei grundverschiedene Verfahren.

Bei dem einen behandelten sie sämmtliche Farben wie das Kobaltblau („Zaffer"), d. h. sie wurden, wie mit diesem stets geschah, mit Wasser angerührt, auf die rohe pulverige Glasur gemalt, welche sich durch Eintauchen des leichtgebrannten Gefässes in eine das weisse Zinnemail („Wit") enthaltende Schlempe auf dem saugenden Thon niedergeschlagen hatte. Galt es eine Zeichnung mit bestimmten Umrissen, so ging dem Blaumalen das Vorziehen mit dem aus einer Mischung von Zaffer und Eisenoxyd oder nur aus unreinem Zaffer bestehenden „Trek" voraus. Waren die blauen Theile der Verzierung gedeckt, so folgten auf dieselbe Weise die übrigen aus einem glasigen Flussmittel mit färbenden Metalloxyden bestehenden Farben. Von ihnen nahmen Grün als Mischung von Blau und Gelb und ein aus mehrfach gebranntem feinsten Bolus bestehendes Roth den breitesten Raum ein, während Gelb (Antimon-Oxyd) und Violett (Mangan-Oxyd) und andere, gemischte Farben nur in geringerem Umfang zur Anwendung kamen. Waren alle diese Farben an ihrer Stelle vom „Schilder" aufgetragen, so bepuderte der „Floerwerker" das Gefäss mit dem „Kwaart", einem feinen Pulver farblosen Bleiglases, welches die Malereien mit einer weissen Staubschicht verhüllte. Der zweite Brand schmolz die Zinnglasur und den Kwaart und entwickelte die Farben der Metalloxyde, welche mit dem Email des Grundes innig verschmolzen und durch den Kwaart ihren frischen Glasglanz erhielten. Dieser zweite Brand

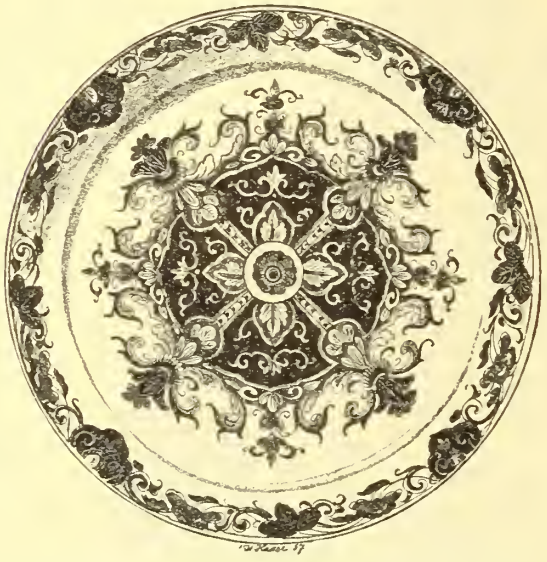
vollendete die auf solche Art im Scharffeuer decorirten Gefässe, bei welchen Vergoldung niemals Anwendung fand. Es erhellt, dass die auf diesem

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Geriefelte Vase von Delfter Fayence mit sechsfarbiger Scharffeuermalerei; chinesische Blumen und Landschaften, verbunden mit europäischem Ornament, ca. 1700. Höhe 64 cm.

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

technischen Wege gewonnenen Farben nichts gemein hatten mit den Farben der ostasiatischen Porzellane, welche wohl für die Zeichnung als Vorbilder dienten, denen aber der Dreiklang des Blau, Roth, Grün völlig fremd war. Die decorativen Reize dieses Dreiklanges sind es zugleich, welche den Delfter Fayencen auch neben den kunstvolleren Majoliken ihren Werth in der keramischen Kunst sichern.



Teller von Delfter Fayence mit blau, roth, goldener Bemalung. Werk des Adriaen Pynacker, ca. 1700. Durchm. 22 cm.

Wollten die Delfter Töpfer es den ostasiatischen Porzellanen des 17. Jahrhunderts in der Farbenwirkung gleich thun, so mussten sie einen anderen technischen Weg einschlagen. Das Eisenroth, welches auf den japanischen Porzellanen jener Zeit einen so breiten Raum einnimmt, konnte nicht als Emailfarbe mit dem Zinnemail zugleich aufgeschmolzen werden, sondern wurde ebenso wie bei jenen Porzellanen auf die fertige Glasur gemalt. Nach dem zweiten Brande, welcher letztere schmolz, zeigte das Gefäss nur eine unvollkommene blaue Zeichnung, in welcher alle roth gedachten Theile vorläufig weiss gelassen waren, und erst der dritte, leichtere Brand befestigte das Eisenroth, welches nur dünn auflag. Die Vergoldung endlich, welche, wie bei den japanischen Porzellanen, die Zeichnung erst vollendete, bedurfte wohl noch eines vierten schwachen Brandes. In dieser Technik brachten es die Delfter nicht minder weit, als in der Scharffeuer Technik. Das Lob, sie hätten es in ihr bis zur Täuschung gebracht, wäre jedoch nur ein dürftiges Verdienst; stellt man blau-roth-goldene Porzellane Ostasiens neben blau-roth-goldene Delfter Fayencen, so wird die decorative Schönheit letzterer fast immer den Sieg davontragen.

Ein verwandtes Verfahren wandten die Delfter Töpfer auch an, um diejenigen Porzellane Chinas nachzuahmen, bei welchen ein emailartig aufliegendes Grün mit Blau und Eisenroth zusammenwirkt. Auch hierbei wurde das Blau auf die unfertige Glasur, das Eisenroth und ein grüner Glasfluss sowie noch andere, mit leichtflüssigem Glassatz verbundene Farben auf die im zweiten Brande geschmolzene Glasur nachträglich gemalt und im dritten Brande aufgeschmolzen.

Bei allen Verfahren, welche den dritten Brand zu Hülfe nahmen, entfiel die Bestäubung der fertigen Malerei mit dem Glaspulver des „Kwaart", daher die so decorirten Fayencen sich von den allein im Scharffeuer decorirten auch durch minderen Spiegelglanz unterscheiden.

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Noch in das 17. Jahrhundert fallen die Versuche, die Scharffeuer-Palette der Fayencemaler um eine schwarze Farbe zu bereichern, welche aus dunkelstem Manganviolett, Zaffer und anderen Farben gemischt wurde. Man deckte entweder nur die Zwischenräume der mit Blau, Roth und Grün in den weissen Zinngrund gemalten Verzierungen mit der schwarzen Farbe — ein Verfahren, für welches ebenfalls chinesische Porzellane die Anregung boten, oder man überzog das ganze Gefäss mit schwarzer Glasur und malte auf diese mit bunten Emailfarben. Die öftere Anwendung eines goldgelben Emails hiebei lässt vermuthen, dass ostasiatische Goldlackmalereien auf schwarzem Lackgrunde dazu als Vorbilder dienten.

Die Nachahmung auch derjenigen Porzellane Chinas, in deren farbiger Verzierung ein in Weiss verlaufendes, emailartig dick aufliegendes Rosenroth den Grundton angiebt, wurde ebenfalls versucht, aber erst im 18. Jahrhundert, da diese Art von Porzellan erst in dieser späteren Zeit aufkam, und auch mit weit geringerem Erfolg, da den Delftern das reine Karminroth nie recht glücken wollte.

Endlich gelangte man um die Mitte des 18. Jahrhunderts auch dazu, die feinen vielfarbigen Malereien der Meissener Porzellane mit Muffelfarben auf der Zinnglasur nachzuahmen. Damit war man schon von dem Wege abgewichen, auf dem die Delfter Fayence-Industrie zu ihrer eigenartigen Grösse emporgestiegen war. Nicht lange dauerte es mehr, bis Technik und Geschmack sanken und unfähig wurden, die Industrie auf ihrer Höhe zu erhalten. Auch in Delft wiederholte sich das oft gesehene Schauspiel: England überschwemmte das Absatzgebiet mit wohlfeilem weissem Steingut; praktische Vorzüge desselben gaben den Ausschlag, und, um nicht ganz zu unterliegen, begann man selber die Herstellung der neuen Waare.

In unseren Tagen ist in Delft eine neue Fabrik für keramische Blaumalerei von Joost Thooft & Labouchère eingerichtet worden. Dieselbe verfolgt künstlerische Ziele und leistet Gutes in zusammenhängenden Fliesendecorationen für die Bekleidung von Wänden, jedoch nicht auf dem porösen, mit Zinnemail gedeckten Scherben der alten Delfter Waare, sondern auf einem hartgebrannten Steingut mit Unterglasurmalerei. (Eine Schüssel dieser Fabrik mit holländischer Winterlandschaft nach F. J. du Chattel bei den neuzeitigen Töpferarbeiten im letzten Zimmer der Südseite).

Die Erfolge der Delfter Plateelbacker haben auch zur Gründung von Fayencereien in anderen Städten Hollands geführt. Zu einiger Bedeutung erhoben sich nur deren zwei in Rotterdam und in Arnheim.

In Rotterdam liess sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts der zuvor in Delft in des Cornelis de Berg Werkstatt „Zum Stern“ thätig gewesene Jan Aalmis nieder, dessen Specialität grosse zusammenhängende Wandbilder in Manganviolett wurden, wie deren die Sammlung sehr schöne v. J. 1764 besitzt.

In Arnheim wurde i. J. 1755 eine Werkstatt unter dem Zeichen des Hahns begründet, welche nur wenige Jahre bestanden, aber ausgezeichnete Blaumalereien auf Gefässen von bewegten Rococoformen geliefert hat. In der Behandlung des milden Blau erinnern diese Malereien an diejenigen der hamburgischen Oefen. Sowohl die Figuren, wie die Blumen verrathen eher den Einfluss deutscher Vorbilder als die Absicht, Delfter Fayencen nachzuahmen.

Im achten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Bei der folgenden Uebersicht der wichtigsten Stücke der reichen Sammlung von Delfter Fayencen sind diese den Ermittelungen Havard's gemäss nach Werkstätten der Hauptmeister gruppirt.

Aelbregt Cornelis de Keizer, 1642; er liess sich als Fremder in Delft nieder, wurde am 11. November 1642 als Meister in die Lucas-Gilde aufgenommen und war, als 1648 die Fayence-Maler das Recht erhielten, unter die Aelterleute der Gilde aufgenommen zu werden, einer der ersten, welchen diese Ehre zu Theil wurde. Er soll der erste Meister gewesen sein, welcher die chinesischen blau bemalten Porzellane zum Vorbild nahm. Seine Nachahmungen derselben zeichnen sich durch Leichtigkeit, Glanz und reines Blau vor den Fayencen seiner meisten Nachfolger aus und kommen ihren Vorbildern täuschend nahe. Manche Stücke zeigen ein stumpferes Blau mit schwarzen Umrissen. Seine Marke bestand aus einem mit dem A verbundenen K.

Hauptstücke: Walzenförmige Vase mit chinesischen Motiven in feiner, wolkiger Blaumalerei. — Terrinenförmiges Blumengefäss, auf dem Deckel 15 Blumenröhren, schwarzumrissene Blaumalerei. — So bemalte Teller, ähnlich Tellern mit der Marke S. v. Eenhorn's.

Flasche von Delfter Fayence mit Blaumalerei. Werk des Samuel van Eenhorn, ca. 1680. Höhe 30 cm.

Samuel van Eenhorn, 1674, („Griekse A"), entstammte einer Delfter Töpferfamilie, geb. 1655, trat den 22. Juni 1674 als Händler in die Lucas-Gilde ein und übernahm die bisher von G. L. Kruyk betriebene Werkstatt „zum griechischen A". Seine Gefässe zeigen kleisterblaue oder etwas grünliche Glasur; die Malereien meist nach chinesischen Mustern, häufig auch mit Figuren, sind in blassem Blau mit schwarzen Umrissen ausgeführt. Er zeichnete mit einer aus S V E zusammengesetzten Marke; i. J. 1687 ging seine Werkstatt in andere Hände über.

Hauptstücke: Zwei Flaschen mit Schraubdeckeln, auf vier ovalen Buckeln chinesische Blumen und Vögel; der Grund dazwischen mit schwarzumrissenen kleisterblauen Blumenranken auf blauem, von schwarzen Netzlinien durchzogenem Grunde. (S. d. Abb.) — Breitrandiger Teller mit chinesischen Figuren. Sämmtlich bezeichnet.

Jacob Wemmersz Hoppestein, ein Delfter von Geburt, trat am 16. October 1661 als Fayencehändler in die Lucas-Gilde ein. Die Fayencen, welche seine aus J und W gebildete Marke tragen, zeigen ein dickaufliegendes Email, welches seiner leichten Schmelzbarkeit wegen die Zeichnungen häufig verschiebt, in dicken Tropfen zusammenfliesst und die Farben aufsaugt. Sein Blau erscheint daher flau und auch seine vielfarbigen Malereien unterscheiden sich durch die matten und hellen Töne des Grün und Manganviolett bei fehlendem Roth durchaus von der kräftigen decorativen Wirkung, welche man sonst bei den Delfter Fayencen zu sehen gewohnt ist. Er war einer der Ersten, welche Vergoldung anwandten.

Untersehüssel mit der Darstellung einer Thee trinkenden Gesellschaft in der Tracht vom Ende des 17. Jahrhunderts, gemalt in den erwähnten flauen Farben. Bezeichnet. Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Louwys Fictoor, 1689, („jn de Dubbelde Schenkkan"); wurde am 31. Mai 1689 als „plateelschilder" in die St. Lucas-Gilde aufgenommen und etablirte sich unter dem Zeichen der doppelten Schenkkanne; er wurde, obwohl Fremder von Geburt, 1700 und noch wiederholt bis zum Jahre 1713 Aeltermann der Gilde. Die aus seiner Werkstatt hervorgegangenen Fayencen sind theils mit Blaumalereien, theils in den bekannten Scharffeuerfarben verziert. Keiner anderen Werkstatt ist das schöne Ziegelroth besser gelungen; bei seinen besten Arbeiten ist es dem Roth der türkischen Fayencen des 16. Jahrhunderts ebenbürtig. Zu seinen hervorragendsten Arbeiten gehören die grossen Prunkgefässe, auf deren geriefelten Flächen von Vögeln belebte, blühende Sträucher nach ostasiatischen Vorbildern sich ausbreiten, während über ihren Nacken üppige Behangmuster herabfallen, welche an die vielzackigen, reichgestickten Kragen chinesischer Frauen erinnern, und verwandte Ornamente ihren Fuss umgürten. Diese „potiches polychromes dessin cachemire" werden mit Recht den schönsten keramischen Arbeiten aller Zeiten zugezählt. In ihrer Herstellung that es dem Louwys Fictoor nur einer seiner Zeitgenossen, Lambertus van Eenhorn, gleich, welcher eine der aus L und F gebildeten Marke des ersteren ähnliche, aus L und E gebildete Marke führte, daher die Werke dieser Meister nicht immer mit Sicherheit zu unterscheiden sind.

Hauptstücke: Kühlbecken, aussen mit reichstem, fünffarbigem Behangmuster, innen mit blühendem, von Vögeln belebtem Strauch; auf Löwenfüssen, und mit feste Ringe haltenden Löwenköpfen als Griffen. (Die Form den aus Kupfer getriebenen Weinkühlern jener Zeit entlehnt.) Bezeichnet mit der Marke des Meisters und dem D. S., d. h. Dubbelde Schenkkan. (Abgebildet S. 311.)

Grosse kannelirte Vase der oben beschriebenen Art; sechsfarbig, in den grossen Feldern blühende Päonienbüsche mit Paradiesvögeln und Lotospflanzen mit Reihern; in den Zwischenfeldern chinesische Landschaften und chinesische Schriftzeichen. Unbezeichnet. (Abgebildet S. 315.)

Kleine kannelirte Vase mit dreifarbigem Kachemir-Decor, bez. mit der Marke des Meisters und EDK. — Ein Paar vierkantige Theebüchsen mit Schraubdeckeln, vierfarbig, schwarzer Grund, in welchem rothblühende, grünbeblätterte Zweige und weisse Felder mit chinesischen Landschaften und blühenden Sträuchern ausgespart sind. Bezeichnet. — Fächerförmiges Blumengefäss, mit neun Röhren, an den Seiten Drachenköpfe, dreifarbig. Bezeichnet — Stöckelschuh, dreifarbig, mit Blumen chinesischer Art; — mit Blaumalerei; beide bezeichnet. — Ein Paar Schüsseln mit grossen Heirathswappen in Blaumalerei, bezeichnet. — Fächerförmiges Blumengefäss mit Blaumalerei, Marken des L. Fictoor und seines Werkmeisters Jan Pietersz.

Adriaen Pynacker, 1690, ein Delfter, erlernte das Handwerk bei Aelbregt de Keizer, dessen Tochter er heirathete; nachdem er einige Jahre mit seinem Bruder Jacobus die Werkstatt „de 3 Porceleyne Flessies" („zu den 3 Porzellanflaschen") betrieben hatte, liess er sich am 15. October 1693 als Plateelbacker in die Gilde aufnehmen, gab aber schon 1696 die eigene Werkstatt auf, um bis 1707 in derjenigen des Cornelis Hoelaert „in de Wildeman" („zum wilden Mann") als Werkmeister thätig zu sein.

Adriaen Pynacker's aus A P K zusammengestellte Marke begegnet uns sowohl bei Blaumalereien wie bei ausgezeichnetem, vielfarbigem Scharffeuer-Decor. Seine Hauptwerke aber sind die Nachahmungen jener damals aus Japan eingeführten

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Vase von Delfter Fayence, mit blau-roth-goldener Bemalung nach chinesischen Motiven. Werk des Adriaen Pynacker, ca. 1700. Höhe 44 cm.

Porzellane, deren Blaumalereien durch Eisenroth über der Glasur und Vergoldung vervollständigt werden. In den Mustern herrschen Zackenbehänge als Schmuck des Nackens der Vasen und der Ränder von Schüsseln und Tellern; auf den glatten Bäuchen der Vasen chinesische Blüthenstauden auf grottesk durchbrochenen Felsen und Phantasievögel, unter diesen Fohovögel mit lang wallendem Schwanz.

Hauptstücke mit blauroth-goldenem Decor: Satz von vier grossen Vasen der beschriebenen Art (S. d. Abb.), jede von anderer Zeichnung. Ein Paar Leuchter. Drei Teller. Kleiner Krug mit fünffarbigem Decor. Alle diese Stücke mit der Marke A. Pynacker's.

Fayencen nur mit Scharffeuer-Decor: Stangenvase mit blau-roth-grünem Behang und chinesischen Stauden. Essig- und Oelflaschen-Untersatz mit blauem Behangmuster. Feiner Teller mit blauen Behangornamenten, in der Mitte symmetrisch verschlungenes L B unter neunzackiger Krone. Sämmtlich bezeichnet.

Ausser den genannten Hauptmeistern sind noch zahlreiche andere Meister durch einzelne Stücke vertreten, u. A.:

Theodorus Witsenburgh, 1690, („De Star") durch eine achtkantige Flasche mit schwarz umzogener Blaumalerei nach chinesischer Art.

Jan van der Buergen, 1698—1705 Werkführer im „Griechischen A", durch eine Butterdose mit Blaumalerei und grünem Blätterknauf.

Cornelis de Berg, 1720, („De Star"), durch ein gericfeltes Fläschchen mit ausgelaufener Blaumalerei.

Jan Theunis Dextra, 1759, („Griekse A") durch Kumme und Schüsseln mit vielfarbigem Scharffeuer-Decor, in welchem ein Roth ohne Leuchtkraft, Grün und ein blasses Violett vorwiegen.

Johannes Pennis, 1759, („Porceleyne Schotel"), durch Spucknapf mit einem Fuchs und P. D. V. I. (de Voss) in Blaumalerei.

Anthoni Pennis junior, 1759, („Twee Schepjes") und Johannes Harlees, 1770. („De Porceleyne Fles"), beide durch Stangenvasen mit Blaumalerei.

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Eine Anzahl meistens dem 18. Jahrhundert angehöriger Stücke ist nur mit dem bildlichen Zeichen der Werkstatt versehen ohne Nennung des jeweiligen Inhabers derselben. Hervorzuheben:

„De Roos“ („Zur Rose“). Teller mit blühenden Sträuchern chinesischer Art in vier Scharffeuerfarben. (Aus dem Legat des Herrn August Philippi.)

„De Paauw“ („der Pfau“). Teller mit dem aus den Zickzackbrücken japanischer Iristeiche abgeleiteten Decor „au tonnerre“, (Blitze aus Wolken mit Blüthenstauden). (S. d. Abb.) — Kanne, blau glasirt, mit weiss aufgesetzten Blumen, in Art der Fayencen von Nevers.

„De porceleyne Bijl“, („das Porzellan-Beil“). Kiebitzeier-Dose, in Gestalt eines auf dem Nest sitzenden Kiebitz, vielfarbig. — Hochzeits-Teller mit Blaumalerei und deutscher Inschrift: „F. A. P. Gebohren den 19 Martii 1735. Copuliert den 10 Januarij 1737 mit A. T. F. in Parchen“.

Teller von Delfter Fayence, mit vielfarbiger Scharffeuer-Malerei. Muster nach missverstandenen japanischen Motiven. Aus der Werkstatt „zum Pfau“. Mitte des 18. Jahrhunderts. Durchm. 22,5 cm.

Eine Anzahl der schönsten Delfter Fayencen der Sammlung trägt jedoch weder Meister- noch Werkstatts-Zeichen.

So eines der ältesten und werthvollsten Stücke, ein grosser Tafelaufsatz in Form einer Terrine mit Greifenköpfen als Griffen und flachem Deckel, aus welchem zehn, von Brackenköpfen gehaltene Blumenröhren hervorwachsen. Die Bemalung mit lebensvollen Hirsch-, Wildschweins- und Hasenjagden in welliger, von alten Eichen bestandener Landschaft und mit schweren, an Engelsköpfen befestigten Gehängen grosser Blumen auf kleisterblauem, leicht grünlichem Grunde in mildem Blau, hellerem für die Landschaften, dunklerem für die Blumen, mit schwärzlichen Umrissen deutet auf eine der frühen Werkstätten, vielleicht diejenige des Samuel van Eenhorn.

Eine unbezeichnete Schüssel übertrifft durch den Reichthum ihres breiten, in leuchtendem Blau, bläulichem Grün, Ziegelroth und Schwarz mit wenigem Gelb und Violett ausgeführten Randmusters die meisten der übrigen im Scharffeuer decorirten Stücke der Sammlung.

Das Gleiche gilt hinsichtlich des Muffelfarben-Decors von einem Teller mit Behang-Randmuster und grossem Doppelwappen a. d. J. 1719 (ein Seitenstück dazu abgebildet bei Havard S. 49), sowie von einer fein decorirten Butterdose, deren zarte, vielfarbige Malerei, Figuren in Landschaften, Meissener Vorbildern in freier Weise folgt, und deren Marke V noch sicherer Deutung harrt.

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Unter den markenlosen Delfter Fayencen befinden sich auch zwei, welche auf zeitgeschichtliche Ereignisse hindeuten. Ein Teller zeigt einen mit Früchten reich behangenen Orangenbaum — ein Sinnbild der Oranier — welchen ein Herr in der Zeittracht einer Frau zeigt, die soeben eine der Früchte gepflückt hat; darunter „Vivat Oranje 1747"; Blaumalerei, nur die Blätter grün und gelb. Dieses Bild bezieht sich darauf, dass im Jahre 1747 sich das Volk in Holland und Zeeland empörte, die aristokratischen Magistrate vertrieb und am 2. Mai den Prinzen Wilhelm von Oranien aus der Linie Nassau-Dietz zum Statthalter ausrief.

Eine Schale zeigt die in Eisenroth und Gold gemalte Abbildung eines Seeschiffes mit der Unterschrift: „Essequebok Vrindschap Ao. 1737. Gestrant voor het Eerste nagthuis van de Zuijtwatring 14 December 1747."

Mehrere, ebenfalls markenlose Delfter Fayencen sind auf hamburgische Bestellung ausgeführt. Wahrscheinlich stammen aus Delft auch zwei Teller mit kleisterblauer Glasur und dick in Weiss aufgesetzten Randblumen, der eine mit der Ueberschrift „Vievat Altona", der andere mit „Henrich Wolraht Bockenkroger", dem Vorfahren eines in Hamburg lebenden Tischlermeisters dieses Namens.

Dose von Fayence, mit einer Wallfischjagd zwischen Eisbergen in feiner manganvioletter Malerei. bez. 1749. Durchm. 16½ cm.

Jan Aalmis in **Rotterdam** ist durch die in manganviolett gemalte Fliesen-Decoration aus einem Bürgerhause zu Altona vertreten. Drei dieser Wandbilder zeigen über einem marmorirten Sockelfeld Landschaften mit Figuren in der Zeittracht nach den die Sternkunde, die Musik und die Bildhauerei darstellenden Bildern aus der von Jacopo Amigoni gestochenen Folge der 6 freien und schönen Künste. Das grösste Feld, die Sternkunde, ist aus 234 Fliesenquadraten (18 in der Höhe zu 13 in der Breite) von 13 cm Seitenlänge zusammengesetzt und trägt den Namen des Meisters mit der Jahrzahl 1764. Ein schmales Feld von nur 3½ Fliesen Breite zeigt einen alten Gärtner, welcher an einer Blume riecht. Besonders schön sind die drei dazu gehörigen Sopraporten, zwei mit holländischen Hafenansichten, eine mit dem Heringsfang bei leicht bewegter See.

Verwandt diesen Fayencen des Jan Aalmis ist die oben abgebildete Dose mit einer Walfischjagd zwischen Eisbergen und der Jahrzahl 1749. (Geschenk von Frau Maria Linnich, geb. Goos.)

Fayencen von Hanau.

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Nächst der norddeutschen Werkstätte, aus welcher schon vor der Mitte des 17. Jahrhunderts Fayencen mit Blaumalerei nach holländischer Art hervorgegangen sind, hat die Neustadt Hanau Anspruch darauf, als eine der ältesten Pflegstätten der Fayence in Deutschland zu gelten. Erst in jüngster Zeit haben C. A. von Drach's Forschungen hierüber Licht verbreitet.

Schon im Jahre 1555 hatten entflohene Niederländer in Neu-Hanau eine Zuflucht gefunden und dort zu mancherlei gewerblichen Betrieben Anstoss gegeben; ihren Beziehungen zur Heimath ist auch die Fayencerei zu verdanken. Am 1. März 1666 richteten Daniel Behaghel, der Abkömmling eines schon im 16. Jahrhundert eingewanderten holländischen Geschlechtes, und Jacobus van der Walle aus Rotterdam an den Grafen zu Hanau Friedrich Casimir ein Gesuch um Gewährung eines ausschliesslichen Privilegs auf 25 Jahre und andere Vergünstigungen. Sie hätten sich vorgenommen, schreiben sie, „eine Newe Und diesser Landen bishero ohnbekante Porcelain Backerey ahnzurichten", durch welche „Newe Und diesser Landen niemahlss geübti Negoti keinen einzigen Menschen der geringste Eintrag oder Nachtheil nicht geschicht, Sondern Vielmehr die bürgerliche Nahrung Und Gewerb gebessert wird". Schon fünf Tage nachher erfolgt gnädige Gewährung auf 20 Jahre. Das Unternehmen scheint sich vortheilhaft entwickelt zu haben, denn in einem der gräfl. Regierung am 9. Nov. 1675 zugegangenen Memoriale bitten Behaghel und van der Walle um Verlängerung ihres Privilegs. Sie rühmen sich, dass sie durch ihr Werk in die 30 Hausgesessene erhalten und jährlich über 3000 Rthlr. für die Arbeitsleute verausgaben, nunmehr aber diese Manufactur noch um ein Merkliches verstärken und mit einer ganz neuen Invention vermehren wollen, wodurch das feinste, dem chinesischen nicht viel nachgebende Porzellan verfertigt werde. Das Privileg wurde jedoch nicht erweitert, vielmehr wusste der holländische Werkmeister der Fabrik Johannes Bally durchzusetzen, dass ihm i. J. 1679 ein ausschliessliches Privileg auf 10 Jahre für das „Porzellanmachen" ertheilt wurde. Bally war schon 1668 Bürger in Hanau geworden, hatte auch versprochen, seinerseits das für die gräflich Hanauische Hofhaltung benöthigte Porzellangeschirr „in erkäntlich näherem Preis zu lassen". In der Gewährungs-Urkunde wird ihm auferlegt, „jährlich eine Discretion von Borcelainen Zeug" in die gräfliche Hof-Apotheke zu liefern. Nach Bally's Tode wird der Wittwe das Privileg am 5. Nov. 1689 auf 10 Jahre verlängert.

Als auch die Wittwe 1693 gestorben, petitioniren Daniel Behaghel, jetzt Handelsmann in Frankfurt, und Johanna, Jacobs van der Walle sel. Wittib, geborne Simons von Alphen bei dem regierenden Grafen Philipp Reinhart um Bestätigung des vormals ertheilten Privilegs. Aus ihren Eingaben erhellt, dass sie die Bally'schen Erben abgefunden haben und die Fabrik wieder für eigene Rechnung betreiben. Das Privileg wird am 11. Jan. 1694 gewährt, dabei zugleich die Lieferung von Porzellan in die Hofapotheke in eine Recognition von 5 Gulden umgewandelt. Nach wiederum 10 Jahren, am 6. Aug. 1703 wird das Privileg verlängert, jetzt aber zu Gunsten der Wittwe van der Walle und der Erben Behaghel's, und dann nochmals am 30. Juni 1712. Nach dem Tode der Wittwe

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

van der Walle ging deren Antheil auf Henrich Simons von Alphen, Bürgermeister der Neustadt Hanau über. Als jedoch Abraham Behaghel, der Vertreter der Behaghel'schen Erben, die Fabrik lässig weiterführt, kauft H. S. van Alphen die Behaghel'schen Erben aus und betreibt fortan die Fabrik für seine alleinige Rechnung.

Von den Fayencen Hanau's aus dem 17. Jahrhundert haben bis jetzt nur wenige, mit dem Hanauischen Wappen in Blaumalerei verzierte nachgewiesen werden können. Da die Leiter und ersten Arbeiter Holländer waren, darf angenommen werden, dass die ältesten Erzeugnisse Hanau's mit denjenigen Delft's grosse Aehnlichkeit hatten. Wahrscheinlich ist, dass damals schon mit der Blaumalerei das Manganviolett verbunden wurde. Im ersten Decennium des 18. Jahrhunderts unter Daniel Behaghel tritt die Buntmalerei mit den vier Scharffeuerfarben, Blau, Manganviolett, Gelb und Grün, in den Vordergrund. In den Malereien treten auch figürliche Darstellungen, namentlich aus der biblischen Geschichte, auf.

Nach dem Verfall unter Abraham Behaghel beginnt unter van Alphen, dem am 15. November 1726 ein 12jähriges Privileg ertheilt wird, ein neuer Aufschwung. Weitere Vergünstigungen werden ihm gewährt.

Nach dem Tode des H. S. van Alphen übernimmt dessen Sohn Hieronymus van Alphen die Fabrik und führt sie 34 Jahre lang weiter bis zu seinem Tode i. J. 1775. Die Privilegien dazu werden regelmässig erneuert. Bei der letzten Privilegirung i. J. 1773 wird ihm jedoch die Ausschliesslichkeit desselben nicht gewährt, was ihm empfindlich schadete. In einer Beschwerde klagt er über die Konkurrenz der Flörschheimer Fabrik im Chur-Mainzischen, der Hessen-Darmstädtischen (zu Kelsterbach a. M.), der Frankfurter und der Offenbacher, der fränkischen Fabriken zu Marckbreit und Onolzbach, dann der sächsischen, der hessen-kasselischen, der hannöverschen, der elsässer und der holländischen Fabriken. Trotz der ungünstigen Lage der Geschäfte setzen van Alphen's Erben den Betrieb fort, in der Hoffnung, die landgräfliche Regierung werde ihn übernehmen. Als dies verweigert wird, bildet sich ein Consortium, welches die Fabrik „durch Actien an sich kaufen will", und nachdem dies geschehen, wird am 27. Februar 1787 der neuen Firma Martin, Dangers und Compagnie ein 20jähriges Privileg ertheilt. Sieben Jahre nachher geht das Unternehmen in den Besitz des Daniel Toussaint, dann 1797 in denjenigen des Jacob Achilles Leisler über, um zu Anfang unseres Jahrhunderts einzuschlafen.

Auch über die Erzeugnisse der van Alphen'schen Periode Hanau's sind wir wenig unterrichtet. Dass von den vielen sich noch namenlos umhertreibenden deutschen Fayencen manch gutes Stück in Hanau seine Heimath finden wird, dürfen wir erwarten; hat die Fabrik doch i. J. 1757 vom Landgrafen Wilhelm VIII. von Kassel für einen einzigen Prachtofen 1400 Thaler erhalten. Erwähnt werden Jardinieren, Kühlgefässe und Potpourri-Vasen mit figürlichen Darstellungen und besonders feinen Blumen in Muffelfarben.

Die Sammlung besitzt eine Hanauer Fayence aus der Zeit der Gesellschaft Martin, Dangers & Co. Es ist ein kurzhalsiges, weitbauchiges Fläschchen, auf der Vorderseite ziemlich roh bemalt in vier Scharffeuerfarben, mit einem ansprengenden Husaren, auf der Rückseite mit der Inschrift „Johannes Ambrosius 1793", auf der Unterseite mit „Hanau den 25ten Febr. 1793".

Fayencen von Frankfurt a. M.

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Zwei Unternehmer niederländischer Abkunft, Daniel Behaghel und Jacob van der Walle, hatten am 21. Februar 1661 an den Rath der Stadt Frankfurt das Gesuch geriehtet, „ihnen allhier eine Feuerstätte und Porzellainbackerey auf 20 Jahre zu vergönnen.“ Die Stimmung im Rath scheint aber den Bittstellern nicht günstig gewesen zu sein, daher diese sich nach Hanau wandten, wo sie das Privilegium erhielten. Dass es dennoch später zur Errichtung einer Fayence-Fabrik in Frankfurt kam, darf, nach einer Vermuthung C. A. von Drach's, aus der Erwähnung des „Porzellanhofes“ schon i. J. 1713 sowie daraus geschlossen werden, dass in den dreissiger Jahren des 18. Jahrhunderts der Frankfurter Fabrik als Konkurrentin der Hanauer gedacht wird. In dem Handelskalender von 1771 ist von Frankfurter Fayence keine Rede mehr. Wie über die Begründer der Fabrik, sind wir auch über die von ihr erzeugten Waaren noch im Dunkeln.

Das einzige sicher nachweisbare Stück, ein kleiner sternförmiger, achtspitziger Einsatz für die mittlere Vertiefung einer Sternschüssel, befindet sich im Hamburgischen Museum. Auf der Unterseite zeigt er eine flüchtig skizzirte chinesische Figur in Blaumalerei, daneben die Worte „den 28. Joly — Franckfort. K. R.“ Auf der Schauseite ist er in kleisterblauem Grunde mit chinesischen Stauden in grünlichem Dunkelblau und blasig aufgetriebenem Ziegelroth bemalt. Den Rand zieren Blumenornamente in lebhafterem Blau. Die Glasur zeigt starken Glasglanz. Auf den ersten Blick macht dieser Stern den Eindruck einer nicht ganz gelungenen Nachahmung von Delfter Fayence; man darf danach schliessen, dass wie in Hanau, so auch in Frankfurt Holländer die ersten Fayence-Arbeiter waren.

Fayencen von Cassel.

Eine unbedeutende Fayence-Fabrik bestand seit 1680 zu Cassel. Nach C. A. von Drach's Mittheilungen wurde sie von Georg Kumpfe begründet, 1694 an J. E. de Lattré aus Hanau, später an verschiedene holländische Unternehmer verpachtet, von denen Philipp Houtem sie in den Jahren 1711 bis 1717 zu einiger Bedeutung erhob. Ihm folgte ein Casseler J. H. Koch, und als dieser 1724 seine Zahlungen einstellte, Joh. Christoph Gilze, welcher die Fabrik wieder zu heben wusste und bis zu seinem Tode 1735 behauptete. Bis zum Jahre 1740 setzte sein Sohn Fr. Ludwig Gilze das Unternehmen unter finanziellen Schwierigkeiten fort. Sodann wurde es für Rechnung des Landgrafen weitergeführt, bis die auf Herstellung des ächten Porzellans gerichteten Versuche begannen, welche i. J. 1766 zum ersten Porzellanbrand in Cassel führten und die Fayence verdrängten. Gilze's Waaren (bezeichnet mit einer aus H und L = Hessenland gebildeten Marke und einem G) standen anfänglich unter dem Einfluss der blau bemalten Delfter Fayencen; später gingen sie zu deutschen Mustern über. In den seehziger Jahren wurden auch bunt bemalte Tafelgeschirre angefertigt. Ein Formenverzeichniss aus den letzten Jahren der Fabrik erwähnt mehrere Ofen-Modelle, Vasen, eine grosse Pagode, ein drei Fuss hohes Kind, einen Löwen, einen Affen, einen Hund, Butterdosen in Gestalt eines Feldhuhnes und einer Schildkröte, Modelle zu einem Pariser und einem Strassburger Service, zu Theebrettern u. A. m.

Sternschüssel von Fayence mit Blaumalerei. Nürnberg, erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dchm. 28 cm.

Fayencen von Nürnberg.

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

In Nürnberg vollzog sich im Jahre 1712 die Gründung der ersten Fayence-Fabrik oder, wie nach damals zwischen Porzellan und Fayence nicht unterscheidendem Sprachgebrauch gesagt wurde „Porcellain-Fabrique“ wie fast überall in Deutschland ausserhalb der Innung und ohne Mitwirkung der zünftigen Hafner-Meister. Drei dortige „Venediger Glas-, Krug- und Porzellan-Händler“ waren ihre Unternehmer, der Hanauer „Porzellain-Fabrikant“ Johann Casp. Ripp ihr erster Werkmeister. Von den Unternehmern lebte Christoph Marx, damals 52 Jahr alt, noch bis zum Jahre 1731. Der noch im Knabenalter stehende, durch seine Vormünder vertretene Johann Conrad Romedi starb 16½ Jahre alt schon im Jahre 1720; sein Geschäfts-Antheil ging im selben Jahr auf Johann Jacob Mayer über; den Antheil des dritten Begründers Heinr. Gottfr. Auth. Hemmon erwarb schon im Jahre 1715 des Christoph Marx' Sohn Johann Andreas Marx. Letzterer bildete sich zu einem der tüchtigsten Blaumaler seiner Fabrik, deren Arbeitskräfte im Anfange aus anderen Städten zuzogen, in welchen die Herstellung ächter Fayence mit Blaumalerei auf Zinnglasur schon früher als in Nürnberg betrieben worden war. Die ersten Arbeiter kamen u. A. aus Onolzbach, d. h. Ansbach, dessen Fayencen ebenso wie die Hanauer anfänglich den Nürnbergischen Konkurrenz machten. Die Maler waren auch zum grossen Theile Fremde,

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

wie aus den einem Porzellan-Maler Johann Wolff, dem aus Hümbach bei Heidelberg gebürtigen Porzellan-Maler Valentin Bontemps und dem Maler Wenzel Ignaz Proschen gegen Ende der 20er Jahre verliehenen Schutzbriefen hervorgeht. Als „Nürnberger Porzellan-Maler“ dieser Zeit werden ferner genannt, sei es in Acten, sei es auf Fayencen, Johann Wolff (1717), wahrscheinlich derselbe, welcher wenige Jahre nachher die Fayence-Fabrikation in Kopenhagen und dann in Rörstrand einführte, Georg Michael Tauber (1720—1735), Justus Alexander Ernst Glüer oder Glüher (1722—23), Ströbel (1724), Pössinger (1727), G. F. Grebner oder Greber (1720—30), Andreas Tauber (1734), Caspar Neuner und Andreas Kordenbusch — Namen, welche um so wichtiger sind, als die Fayencen der Nürnberger Fabrik nur ausnahmsweise mit einer Art von Fabrikzeichen (einem an ein N gelehnten B, d. i. Nürnberg), desto häufiger aber mit den Anfangsbuchstaben der Maler bezeichnet zu werden pflegten, auch mehrere der besten Maler ihren Werken ein persönliches Gepräge verliehen, welches diese ohne Bezeichnung erkennen lässt.

Nach dem jüngeren Marx und J. J. Mayer werden als betheiligte Unternehmer genannt G. Salomon Kess, Georg Friedrich Kordenbusch, dieser selbst ein Fayence-Maler, und gegen Ende des Jahrhunderts Joh. Tobias Eglert, ein Schwiegersohn des Kess, endlich, als dessen Nachfolger Joh. Heinr. Struntz, unter welchem die Fabrik in unserem Jahrhundert einging.

Andere Fabriken als die von Marx-Romedi-Hemmon im Jahre 1712 begründete scheinen in Nürnberg nicht bestanden zu haben. In ihrer Geschichte spielen schon früh behördliches Fernhalten der Konkurrenz auswärtiger Fabrikate und die Gestattung von Glückshäfen, welche den Absatz künstlich befördern sollten, eine ebenso grosse Rolle, wie später in der Geschichte der meisten deutschen und nordischen Fabriken von Fayence und Porzellan.

Mochte die Nürnberger Fabrik auch zunächst darauf ausgehen, durch heimische Erzeugnisse die über Frankfurt bezogenen holländischen Fayencen zu ersetzen, so kommen doch förmliche Nachahmungen solcher kaum vor, und bald fanden die Nürnberger ihre eigenen Zierweisen, wie sie denn auch den heimischen Sitten entsprechende Gefässformen bildeten. Die Blaumalerei auf roher Glasur herrschte in der Blüthezeit vor; daneben die drei anderen sicheren Scharffeuerfarben der Fayence. Die häufigere Anwendung des Mangan-Violett, bald in blassen, nahezu lilafarbenen, bald in dunklen, in's Braune oder nahezu Schwarze übergehenden Tönen, ist bezeichnend. Nur die Fayencen des Jan Aalmis zu Rotterdam und der Hanstein'schen Fabrik zu Münden zeichnen sich durch eine gleich vorwiegende und geschickte Anwendung dieser Farbe aus. Stets mit dem Blau und Violett verbunden kommen ein helles, leuchtendes Citronengelb und ein in's Gelbliche spielendes, etwas mattes Grün vor. Letzteres erreicht nicht die saftige Tiefe des in's Olivenfarbene spielenden Grüns der Delfter Fayencen, und das schwierige Roth, dessen geschickte Handhabung die letzteren in so hohem Maasse auszeichnet, kommt in Nürnberg ebenso wenig vor, wie das tiefe, glanzvolle Schwarz der Delfter.

Die chinesischen Vorbilder, neben welchen die heimischen Motive in Delft in den Hintergrund treten, verleugnen sich auch in Nürnberg nicht, bleiben aber doch die Ausnahme. Die Zierformen kennzeichnen sich durch ein bei den flachen Gefässen strahlig um ein Mittelstück gruppirtes, bei

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

den Krügen freier das Gefäss umspinnendes Pflanzenornament, in welchem vielgestaltige Fiederblätter, bald den Wedeln eines Farrenkrautes, bald den vielfach verästelten und zerschlitzten Blättern des Schierlings ähnlich, auffallen. Oft löst sich fast das ganze Ornament in solche zierliche Blattformen auf, oder diese umschwirren festere Büschel oder Gewinde schwerer Früchte und Blumen. Als Ziermotive herrschen fruchtgefüllte Körbe auffällig vor; Vögel und andere Thiere finden sich selten. Als Mittelstücke von Schüsseln kommen Landschaften vor, in welchen eine Anlehnung an vaterländische, insbesondere Nürnberger Motive unverkennbar ist. Unter den figürlichen Bildern finden sich Chineserien selten, häufiger biblische Scenen, bisweilen solche des bürgerlichen Alltagslebens. Bezeichnend ist das überaus häufige Vorkommen von Wappen Nürnbergischer Geschlechter, vorzugsweise in Gestalt von reich umrahmten Heiraths-Doppelwappen auf Zierschüsseln und den walzenförmigen Maasskrügen. Im Allgemeinen fällt die Blüthezeit der Nürnberger Fayence noch in diejenige des Laub- und Bandelwerks; das gemalte Muschelwerk des Rococo in der Art des E. Nilson stellt sich ein, ohne jedoch zu so glänzender Entfaltung zu gelangen wie an den Fayencemalereien der Hamburger Ofentöpfer. In späterer Zeit, als die Fabrik schon in Verfall war, hat auch die Muffelfarben-Malerei Eingang gefunden, ohne es zu etwas Tüchtigem zu bringen.

Rosettenkrug von Fayence mit blauer, gelber, grüner, manganvioletter Bemalung und Zinnbeschlag. Nürnberg, ca. 1725. Höhe 38,5 cm.

Auffällige Gefässformen sind die auch sonst noch im südlichen Deutschland angefertigten schlankhalsigen, rundbauchigen Weinkannen mit tauartig gedrehtem Henkel, sowie die Anbietschüsseln mit verschieden geformten flachen Vertiefungen, in denen kleine, diesen gleich gestaltete Schälchen für Confect standen. Von diesen sind am verbreitetsten die „Sternschüsseln“ mit einer grossen sechsstrahligen Vertiefung in der Mitte und sechs kleinen herzförmigen zwischen den Strahlen.

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Teller von Fayence mit Blaumalerei, Nürnberg. Joh. Andreas Marx, 1735. Dchm. 21½ cm.

Nürnberger Fayencen mit Malerzeichen.

Maler **G. F. Grebner**: Schüssel, i. d. Mitte Fruchtkorb mit Vogel, im Behangmuster des Randes kleine Landschaften in lebhaftem Blau. 1720, den 20. Martij.

Maler **Joh. Andreas Marx**: Kleiner Teller mit Landschaft, am Rande Vögel auf Fruchtvasen, 1734. Desgl. mit Stadtbild, nach Nürnberger Motiv, 1735; die Blaumalerei beider dunkel und weissrissig. (S. d. Abb.)

Maler **Georg Kordenbusch**: Maasskrug mit der Bergpredigt in Manganviolett, eingefasst von vierfarbigem Ornament; voll bez. — Schüssel mit vornehmen Paaren neben einem reichen Brunnen in einem mit Treppenanlagen und Vasenbäumen ausgestatteten Garten, mit freier Benutzung eines Stiches von J. E. Nilson (Folge IX, Blatt 4 seines Werkes), bez. G. K, feinste Blaumalerei. — Schüssel mit Jagdpartie nach einem Stich von J. E. Nilson (Herbst, Bl. 3, aus der Folge No. I seines Werkes) in drei Farben (Violett, Gelb, Grün) von stumpfer Wirkung, bez. mit dem aus N und B zusammengesetzten Zeichen für Nürnberg und dem K. des Malers. — Teller mit Rheinlandschaft und Rococo-Ornament in Blau, bez. mit der aus N (Nürnberg) und K zusammengesetzten Marke. — Maasskrug mit einem von Bergleuten gehaltenen sinnbildlichen Wappen mit der Arche Noah und der Unterschrift „Glück auf", bez. K.

Maler **I. F. N.**: Schüssel: in der Mitte ein Pfau, am Randbehang schwere Fruchtkörbe, 1737.

Maler **B.**: Schüssel mit Pomona in vierfarbiger Malerei, lebhafte Farben mit wenig Manganviolett. — Teller mit Früchte darbietendem Chinesen in Blaumalerei.

Ferner Sternschüsseln verschiedener Grösse, Stiefel als Trinkgefäss, Pantoffel, Glocke, Stockknopf u. A. mit Blaumalerei ohne oder mit undeutlichen Malerzeichen. Grosser Rosettenkrug mit vierfarbiger Malerei. (S. Abb. S. 328.)

Nürnberger Fayencen mit Patrizier-Wappen in feiner Blaumalerei.

Schüssel mit dem Heirathswappen der Imhof und Gundelfingen, Malerzeichen aus N. u. K. (Nürnberg, Kordenbusch) (Gesch. d. Herrn Robert Mestern).

Schüssel mit dem Heirathswappen der Behaim u. Führer.

Maasskrug mit dem Heirathswappen der Nürnbergischen Geschlechter Imhof u. Tucher — mit dem Heirathswappen der Pömer u. Oelhafen, Malerzeichen aus M. u. F. (beide Geschenk v. Herrn Dr. Heinr. Traun).

Fayencen von Bayreuth.

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Unter den fränkischen Fayence-Fabriken des 18. Jahrhunderts behauptet diejenige zu Bayreuth, der Hauptstadt des Markgrafenthums gleichen Namens, eine hervorragende Stellung. Oertlicher Ueberlieferung nach wurde sie i. J. 1720 von dem Kaufmann und Kommerzienrath Knöller zu St. Georgen am See, unweit der alten Infanterie-Kaserne neben der nach Bayreuth führenden Allee eingerichtet. Ihre Blüthe fällt in die Regierungszeit des Markgrafen Friedrich (1735—63), welcher in Bayreuth glänzend Hof hielt.

Im Jahre 1745 wurde die Fabrik von den Bürgermeistern Fränkel und Schreck käuflich übernommen. Den Antheil des letzteren erwirbt wenige Jahre nachher der fürstlich brandenburgisch-bayreuthische Hofrath Joh. Georg Pfeiffer um 9000 Gulden. Nach Fränkel's Tode übernimmt Pfeiffer gegen Auszahlung von 14 000 Gulden auch den Antheil der Wittwe Fränkel. Sprechen schon diese Summen für einen ansehnlichen Betrieb, so erhellt dies des Weiteren aus den Angaben Pfeiffer's, seine Fabrik exportire für 60—70 000 Gulden Waare. Warum Pfeiffer ungeachtet dieses blühenden Standes seiner Fabrik sich schon 1764 bei Friedrich dem Grossen um die Genehmigung der Errichtung einer Fayence-Fabrik in Schlesien beworben hat, ist ebensowenig aufgeklärt, wie ob er von der ihm statt dessen ertheilten Erlaubniss, eine solche Fabrik in Ostpreussen anzulegen, Gebrauch gemacht hat. Wahrscheinlich ist, dass Pfeiffer in Bayreuth verblieben ist. Nach seinem Ableben geht die Fabrik in den Besitz des Consistorialrathes Wetzel über. Eine Beschreibung Bayreuth's a. d. J. 1795 preist noch die mannigfaltigen schönen Werke, welche die „Porcellain-Fabrik“ zu St. Georgen schaffe, und das neben dem ansehnlichen Fabrikgebäude belegene grosse und sehr geschmackvolle Wohnhaus Wetzel's, in welchem zugleich die fertigen Waaren aufbewahrt wurden.

In Bayreuth wurde vorzugsweise die Blaumalerei gepflegt. Ein auffallend lichtes, durch weisse Pünktchen getrübtes Blau unterscheidet die Mehrzahl seiner Fayencen auf den ersten Blick von denjenigen verwandter Fabriken. Grossblühende Sträucher nach chinesischen Vorbildern umkleiden die Gefässe. Ornamente des Laub- und Bandelwerk-Stiles, jedoch in eigenartiger Abwandelung mit rundlich schattirten Bändern, Fruchtgehängen, bisweilen auch grottesken Thiermotiven, schmücken in regelmässiger Anordnung die Ränder der Teller und Schüsseln, in deren Mitten gern Namenszüge oder symmetrische Initialen angebracht werden. Auch Streumuster aus kleinen Blättern und Blumen kommen vor, bisweilen untermischt mit kleinen Vögeln. — Seltener findet sich bunte Muffelfarben-Malerei angewendet, z. B. an einem Dintenzeug der Sammlung ganz im Geschmack der frühen Meissener Porzellane mit reichlichem Laub- und Bandelwerk in bläulichem Roth, Eisenroth und Gold mit kleinen Bildfeldern, welche goldene Chineserien mit eingeritzter Zeichnung einschliessen; dabei auf der Rückseite chinesische Blumen. — Wahrscheinlich sind in Bayreuth auch viele, ja die meisten der braun- oder schwarzglasirten, mit Gold- oder Silbermalereien verzierten Gefässe aus rothem Steinzeug hergestellt worden, in denen eine von Böttger, dem Erfinder des Hartporzellans, eingeführte Art noch lange fortlebte.

Unter den Gefässformen fallen 40 cm hohe Krüge mit 25 cm weiter Mündung auf, wie sie in den Nürnberger Schanküchen des 18. Jahrhunderts die lange Reihe ähnlich geformter, mit dem kleinen Milchguss beginnender

Krüge abschliessen. Ferner Krüge in Form schlanker Kannen mit gewundenen Rundfalten und geflochtenem Henkel, Trinkgefässe in Stiefelform, Anbietplatten aller Art, Leuchter u. A. m.

Im aehten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Ziersehüssel von Fayence mit heller Blaumalerei; Wappen von Ostfriesland und Brandenburg-Bayreuth; St. Georgen am See, Knöller's Fabrik. Durchm. 33½ cm.

Bayreuther Fayencen aus der Zeit Knöller's 1720—45.

Grosse Schüssel mit dem fürstlichen Allianz-Wappen Ostfriesland-Brandenburg und dem symmetrischen S. W. der Sophie Wilhelmine, Tochter des Markgrafen Georg Friedrich Carl von Brandenburg-Culmbach (Bayreuth), vermählt 1734 mit Karl Edzard († 1744), dem letzten Regenten von Ostfriesland. Bez. mit B. K. und Malerbuchstabe C. — Zwei Teller, in der Mitte unter Kronenbaldachin und in den Randornamenten das F. W. der Friederica Wilhelmine, Markgräfin von Bayreuth, Schwester Friedrich's des Grossen († 1758). Gleiche Marke.

Zwei grosse Schaukrüge mit gewundenen Rundfalten, bemalt mit chinesischen Blumensträuchern, der eine bez. Bayr. K.

Drei Anbietplatten, bez. B. K., die eine mit dem Malerzeichen H. Ebenso ein „Stiefel". Ein Paar Leuchter. Ein kleiner Krug, bez. Bayreu. Diese sämmtlich mit Blaumalerei.

Das oben beschriebene Dintenfass mit vielfarbiger Malerei ebenfalls bez. B. K. Bayreuther Fayencen aus der Zeit Fränkel's und Schreck's 1745—47.

Theetopf mit blauen Streublumen, bez. B. F. S.

Kleinere deutsche Fayence-Fabriken.

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Neben den oben besprochenen und den im weiteren Zusammenhang zu erwähnenden Fayence-Fabriken sind in Deutschland noch zahlreiche kleinere Fabriken im 18. Jahrhundert in Betrieb gewesen. Manche dieser Fayencereien haben nur für den Bedarf der Dörfler ihrer Umgebung gearbeitet und dann sich auf Geschirre beschränkt, welche geringes kunstgeschichtliches Interesse bieten, aber durch volksthümliche Bilder und mehr noch durch allerlei lustige Inschriften beachtenswerth sind. Andere Fayencereien haben kunstvolle Werke geschaffen, aber immer nur in besonderen Fällen und ohne es zu einer industriellen Entfaltung ihrer Thätigkeit zu bringen. In allen Sammlungen, und auch in der unsrigen, finden sich einzelne Stücke, welche durch die meisterliche Technik und gute Zeichnung ihrer Malereien den Wunsch erwecken, Näheres über ihre Herkunft zu erfahren. Bei dem Fehlen der Marken gerade auf vielen der schönsten Fayencen muss dieser Wunsch so lange unerfüllt bleiben, bis gründlichere Untersuchungen Licht über dieses Arbeitsgebiet des deutschen Kunstgewerbes im Zeitalter des Rococo verbreitet haben. In der nachfolgenden Uebersicht haben wir uns darauf beschränkt, diejenigen Manufacturen, über welche wenigstens kurze Daten vorliegen, in alphabetischer Folge zu erwähnen.

Ansbach. In dieser zum Markgrafenthum Ansbach-Bayreuth gehörigen, auch Anspach oder Onolzbach genannten Stadt hat zu Anfang des 18. Jahrhunderts eine Fayence-Fabrik bestanden, von deren Verhältnissen und Erzeugnissen wenig bekannt ist, obwohl aus der Erwähnung letzterer in Beschwerden anderer Fabriken auf umfangreichen Betrieb und Güte der Waare geschlossen werden darf. Aus Ansbach kamen die ersten Arbeiter der 1712 begründeten Nürnberger Fabrik. Wenn es richtig ist, dass die Ansbacher Fayencen die Behangmuster von Rouen nachahmten, so kann dies erst in späterer Zeit geschehen sein, da in Rouen selbst dieser Geschmack sich erst im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts ausbildete. Wiederholt haben keramische Vaganten, an denen das 18. Jahrhundert so reich ist, sich in Ansbach aufgehalten. Im Jahre 1766 beschäftigte die Fabrik nur noch 4 Arbeiter.

Crailsheim (Kreilsheim) in Württemberg, daselbst in den 60er Jahren eine von Weiss gehörige Fayence-Fabrik mit 18 Arbeitern.

Ellwangen in Württemberg, daselbst in den 60er Jahren eine von Bocks gehörige Fayence-Fabrik mit 20 Arbeitern. Da Ellwangen unweit von Schrezheim liegt, stand die in letzterem betriebene Fayencerei vielleicht zu der Ellwanger in Beziehung, wenn beide nicht etwa identisch sind.

Flörsheim am Main; die dortige Fayencerei gehörte nach Jännicke der Universität Mainz, wurde von dieser in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts an Kronebold und F. C. Machenhauer, die bisherigen Pächter, verkauft und war noch in unserem Jahrhundert in Betrieb.

Göggingen. Dem Fürstbischof von Augsburg wurde am 5. Oktober 1748 der Vorschlag zur Errichtung einer „Majolika-Manufactur" in dem unweit Augsburg's belegenen Göggingen unterbreitet, mit der Absicht, der Waare Absatz nach der Schweiz und Tirol zu verschaffen. Als ersten technischen Leiter nennt Ernst Zais den aus Oettingen zugezogenen Fabrikanten Hoffmann, als Bossierer den Augsburger Joseph Hacklh. Unter den Erzeugnissen werden vergoldete Oefen, „Blumenwerk" (Gartenvasen?) für die Hofgärten, ein Tafelservice für den Bischof, „einmässige und halb-

mässige“ Krüge und Theeschalen erwähnt. Im Jahre 1752 wurde der Betrieb für bischöfliche Rechnung eingestellt, jedoch ist derselbe wahrscheinlich von Hacklh, welcher die Bestände übernahm, noch eine Weile fortgesetzt worden.

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Kelsterbach am Main; nach v. Drach eingerichtet i. J. 1758 von J. C. Frede, einem gelernten Fayencier; das Privileg i. J. 1760 übertragen auf Kasper Maintz. Aus dieser Fabrik, welche später zum Porzellan überging, sind viele Schüsseln mit launigen Inschriften und anderes Bauerngeschirr hervorgegangen; als theuerste Stücke werden erwähnt Terrinen zu 2½ fl. und „Potolien“ (d. s. pots à oille, grosse Suppennäpfe) zu 3½ bis 4½ fl.

Künersberg. Noch ehe die Göggingen Fabrik in Betrieb gelangte, erhob Jacob von Küner, Edler von Künersberg, der auf seinem Landgut Künersberg bei Memmingen auf Grund eines kaiserlichen Privilegs vom 22. Juli 1744 eine Fayence-Fabrik eingerichtet hatte, Einspruch beim Bischof von Augsburg, da das Privilegium ein ausschliessliches für den ganzen schwäbischen Kreis sei. Der Bischof betrachtete das Privileg als einen Eingriff in seine Hoheitsrechte und verbot den Betrieb der Künersberger Waare in seinem Lande.

Maasskrug, fein bemalt in Grau mit einem Schaf, Ziegenbock und Zicklein, welches an einem Rebstock knappert; als Hintergrund Landschaft mit vielthürmiger Stadt in Blau mit wenig Gelb. Bezeichnet mit verschlungenem I. G. H. und Kunersberg, 1746. — Maasskrug, mit dem Wappen des Johannes Stoltzenbauer 1747 in Blau und Gelbgrün; an den Seiten chinesische Blumen in Blau, Gelb, Gelbgrün und blassem Violett. Bez. Künersberg. — Achteckig geschweifte Schüssel, im Spiegel blaues Tischchen mit Blumenkorb nach chinesischer Art, auf dem Rande weisse Spiralen und Rosetten in blauem Grund. Das Blau opak und weissrissig. Bez. K. B.: K. No. 4. — Helmförmige Wasserkanne mit Behangmuster und Figuren.

Ludwigsburg in Württemberg. Dort wurden neben den Porzellanen auch Fayencen hergestellt und bemalt. In Aufzeichnungen des Nymphenburger Porzellanmalers G. Schrimpf v. J. 1766 wird erwähnt, dass die Malerei von beiden in einem Zimmer beisammen geschehe.

Proskau, die bedeutendste der schlesischen Fabriken, nach A. Schultz errichtet i. J. 1763 durch Graf Leopold von Proskau auf Proskau mit Arbeitern aus Holitzsch in Mähren. Nach des Grafen Tod i. J. 1769 unter Leitung J. J. Reiner's fortgesetzt, beschäftigt die Fabrik um diese Zeit 48 Arbeiter. In Proskau wurden Fayencen mit Blumenmalereien in Muffelfarben (häufig karminrothe Nelken!) und in Gestalt von Vögeln hergestellt. Der Betrieb wurde nach dem Verkauf der Herrschaft an Friedrich den Grossen und Erhebung derselben zur Domaine (daher das D. P. als Marke) 1786 auf die Herstellung von Steingut ausgedehnt; später auch auf braunglasirte Waare mit Silbermalerei nach Böttger'scher Art.

Rehweiler in Unterfranken. Daselbst hat eine gräflich Castell'sche Fayencerei bestanden, aus welcher eigenartige Fayencen hervorgegangen sind, welche sich durch die vorwiegende Anwendung eines leuchtend grünen, dickaufliegenden Schmelzes auszeichnen. Neben dem oft etwas trocken gebliebenen Grün treten das blasse Rosenroth, Dottergelb, Hellblau, Ziegelroth zurück. Die Malereien lehnen sich meist an chinesische Vorbilder; es kommen jedoch auch ganz selbstständige Randornamente und Wappen vor. Als Marke bisweilen der gräflich Castell'sche Wappenschild.

Im aehten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Teller von Fayence, bemalt in dick aufgetragenem Schmelzgrün, der Hirsch olivbraun, der Vogel und die Blumen bunt, die Ränder blau. Rehweiler, Mitte des 18. Jahrhdts. 1/3 nat. Gr.

Zwei kleine Teller (S. d. Abb.) bemalt in den erwähnten Farben, der eine bezeichnet B., der andere L. — Ein Teller, Nachbildung eines chinesischen Musters in vorwiegendem Grün und troeknem Ziegelroth. — Ein gewundener Krug mit Streublumen.

Schrezheim bei Ellwangen; daselbst soll schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts durch Wintergurst eine Fayencerei eingerichtet sein, welcher die keramischen Handbücher eine Menge grosser Servicestücke in Gestalt von Thieren und Gemüsen, sowie in Muffelfarben auf Fayence gemalte Bilder in Rocaillerahmen zugetheilt haben.

Deutsche, von Schmelzmalern ausserhalb der Fabriken decorirte Fayencen.

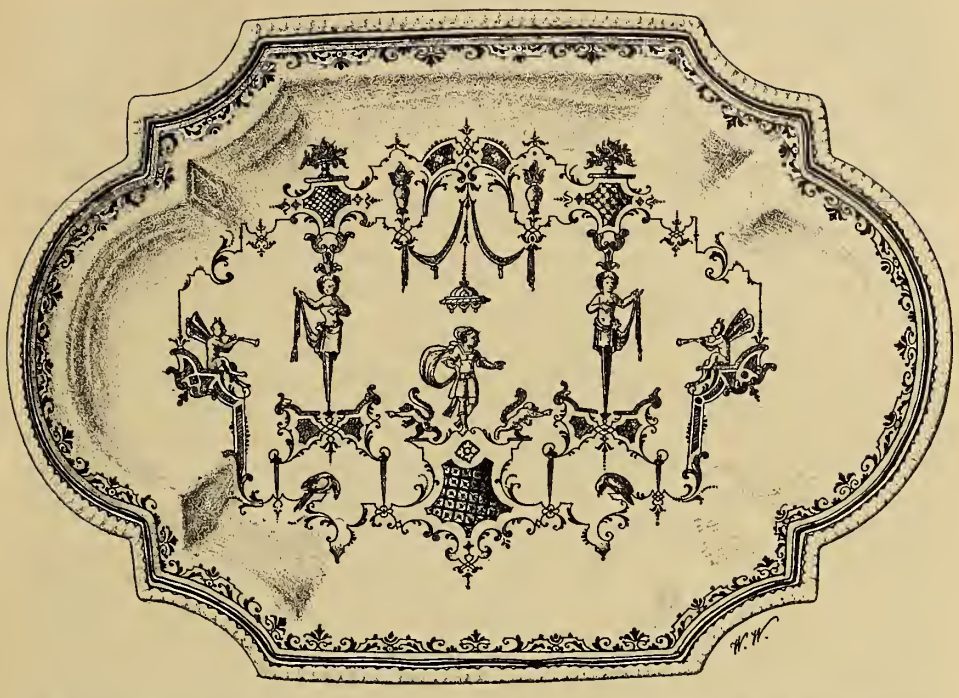
Wie bei den Porzellanen ist auch bei den Fayencen zu beachten, dass nicht alle Stücke gleich in den Werkstätten, wo Masse und Glasur bereitet wurden, decorirt worden sind. In Nürnberg und Augsburg haben schon zu Ende des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts Emailmaler Krüge und Schüsseln, die sie in weissem Zustande aus den Fabriken bezogen hatten, entweder mit bunten Malereien in Muffelfarben oder in jener trockenen Grau-Malerei decorirt, welche nach Johann Schaper's Weise, Gläser und Fayence-Krüge zu bemalen, benannt wird. Fast immer haben die Maler ihre Werke am Henkel oder zwischen den Ornamenten mit Buchstaben bezeichnet, deren Deutung auf bestimmte Künstler aber noch nicht in allen Fällen gelungen ist.

Beispiele soleher Gefässe sind:

Ein Krug mit Kugelbauch und schlankem Hals, bemalt mit einem allegorischen Bilde in blassem Purpur, eingefasst von grünem Kranze, welchen grossblühende, bunte Blumenranken umgeben. Unten am Kranz neben einer Maske die Buchstaben A. H., d. h. Abraham Helmhack, ein aus Regensburg gebürtiger Glasmaler, welcher sich in Nürnberg niederliess, dort auch derartige Krüge bemalte und 1724 starb.

Ein birnförmiger Krug mit feingemalter, bunter Landschaft, welche von einem Kranze rother und gelber grosser Nelken, Tulpen, Türkenbundlilien umrahmt ist. Am Henkel ein W R (verbunden).

Ein birnförmiger Krug, mit einer Sauhatz in eingehegtem Jagen, in radirter Schwarzmalerei. Am Henkel dasselbe W R (verbunden). (Aus der Sammlung Paul.)



Fayence-Schüssel mit Bérain-Ornament in Blaumalerei. Frankreich; Moustiers, erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Länge 37 cm.

Fayencen von Moustiers in der Provence.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

In der kleinen Stadt Moustiers in der Provence erblühte während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, obwohl sie damals nur etwa dreitausend Einwohner zählte, eine Fayence-Industrie, welche ihre eigene künstlerische Richtung einschlug und in derselben so bedeutendes leistete, dass Moustiers in gleichem Range mit Nevers und Rouen genannt zu werden verdient.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts begründete Pierre Clérissy, der Abkömmling eines Töpfers, welcher schon ein halbes Jahrhundert vorher eine Glashütte und Töpferwerkstatt zu Fontainebleau betrieben hatte, eine Fayence-Fabrik zu Moustiers, welche nach dem Ableben ihres Begründers im Jahre 1728 von dessen Neffen gleichen Namens fortgesetzt wurde. Dieselbe beschränkte sich zunächst auf Blaumalerei. Unter ihren ersten Erzeugnissen zeichnen sich grosse Prunkschüsseln mit Jagden nach Kupferstichen des Florentiners Antonio Tempesta, mit biblischen Darstellungen oder grossen Wappen aus. In kräftigem Blau mit abgestuften Fernen heben sich die Malereien von dem gut geflossenen, oft leicht bläulichen Emailgrunde ab. Später folgt man einer ornamentalen Richtung, für welche Kupferstiche nach den grossen Kompositionen der beiden Bérain für gewebte und gemalte Wanddecorationen oder nach den Entwürfen des J. Bernard Toro, Zeichners und Bildhauers der königlichen Schiffe zu Toulon, Vorbilder darboten. In den Ornamenten der Bérains erscheinen die antiken Wanddecorationen, wie die Renaissance sie in den

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Bädern des Titus bewundert und Raffael zu schönerem Leben erweckt hatte, — nachdem in Frankreich ihnen A. du Cerceau schon einmal neue Reize abgewonnen — nochmals in neuem Gewande, von schwererem Faltenwurf freilich, wie ihn der Stil Ludwig XIV. mit sich brachte. Phantastische Architecturen, welche alle Last der Wirklichkeit abgestreift haben, gliedern die Fläche; unter den ornamental aufgelösten, von schlanken Hermen getragenen Verdachungen und Baldachinen erblicken wir antike Gestalten, Götter, Nymphen oder Satyrn. Grotteske Figuren, Sphinxe, Vierfüsser oder Vögel, hängende Tücher oder Baldachine, sprudelnde Brunnen oder flammende Feuertöpfe mischen sich in das Ornament, welches seinem Grundzuge nach dem zu Anfang des 18. Jahrhunderts allgemein herrschenden „Laub- und Bandelwerk" entspricht.

Für die keramische Malerei werden die Motive dieser Decorationen leichter, loser, luftiger gehalten. Der strahligen Anordnung, wie sie in Rouen vorherrscht, abhold, füllen sie die Flächen der Gefässe und grossen Schüsseln, denen man in richtigem Gefühl meist eine längliche Gestalt giebt, in symmetrisch aufsteigender Anordnung. Bisweilen treten symmetrisch verschlungene Namenszüge oder Wappen hinzu, nur sehr selten Figuren in der Zeittracht. Der Erfolg dieser in mildem, klarem Blau auf einem schönen milchweissen Emailgrunde sich entfaltenden Compositionen war ein so grosser, dass sie noch lange sich behaupteten, als bereits auf anderen Gebieten der Stil Ludwig XV. zur Herrschaft gelangt war, ähnlich wie in Rouen die strahligen Muster sich Jahrzehnte hindurch gegen die Zügellosigkeit des Rococo behaupteten. Davillier hat Vorzeichnungen im Stil Bérain's aufgefunden, welche, nach den fein durchstochenen Umrissen zu schliessen, für das Pausen der Ornamente auf Fayence gedient haben, und Wasserzeichen mit dem Jahre 1756 tragen.

Der Erfolg des Clérissy'schen Unternehmens trug seinem zweiten Inhaber Reichthümer und den Adel ein, sodass er sich von der Fabrik zurückzog und dieselbe 1747 seinem Mitarbeiter Joseph Fouque übertrug.

Inzwischen hatte der Erfolg auch andere Unternehmer angelockt; 1727 treffen wir Pol Roux als „maître faïencier" zu Moustiers, 1745 Joseph Olery, welcher eine neue Richtung einschlägt und die vielfarbige Bemalung einführt, für welche er in den dreissiger Jahren als Leiter einer Fayence-Fabrik zu Alcora in Spanien Erfahrungen gesammelt hatte. Der neue Geschmack verlässt die Ornamente des Bérain-Stiles und schmückt die Gefässe entweder mit vollen Blumengehängen, zwischen welchen figürliche Bildchen mit antiken Figuren angebracht sind, oder mit regellos über die Fläche verstreuten, mit Laubwerk-Motiven untermischten grottesken Figuren oder verzerrten Menschengestalten. Besonders die letzteren Motive sind auf spanische Erinnerungen Olery's zu deuten. Die Farben, welche Moustiers für seine vielfarbigen Fayencen anwandte, sind die üblichen Scharffeuerfarben, Blau, Gelb, Manganviolett, Braun und durch die Mischung von Gelb und Blau erzieltes Grün. Diese Farben werden aber nur in sehr zarten, duftigen Tönen verwendet, wie sie sonst, von Alcora abgesehen, nirgend an Fayencen vorkommen. Da die Malereien obendrein, sowohl in den Ornamenten wie in den Figuren, kleine Motive kleinlich durchgeführt zeigen und den männlichen Charakter aller Fayence mit Scharffeuer-Decor verleugnen, entbehren sie meist des decorativen Reizes, welcher sonst der Fayence anhaftet.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Die Zahl der Fabriken wuchs um die Mitte des Jahrhunderts; 1756 zählte man deren schon sieben oder acht, welche wahrscheinlich mehr oder minder der von Olery eingeschlagenen Richtung folgten. Dieser selbst vermochte die Blüthe seiner Werkstatt nicht aufrecht zu erhalten; er starb, dem Elend nahe; auch sein Sohn, der es nur zum einfachen Fayence-Maler ohne selbstständigen Betrieb brachte, starb früh, i. J. 1795. Auch die anderen Fabriken gingen zurück; wohl vermehrte sich noch ihre Zahl, aber mit der kunstvollen Malerei hatte es schon ein Ende, bevor die Revolution alles Bestehende über den Haufen warf. Als einer der Gründe des Rückganges wurde im Jahre 1789 der Handelsvertrag Frankreichs mit England angesehen, welcher auch hier wie anderswo das englische Steingut massenhaft in's Land brachte und den Steingut-Fabriken, welche nun auch auf französischem Boden erstanden, die Wege bahnte.

Fayencen von Moustiers mit Blaumalerei.

Wandbrunnen mit Console, bemalt in hellem, mildem Blau mit reicher Wandgrotteske, in deren Mitte, auf einer von Flügelknaben getragenen Muschel Neptun unter einem von vier Hermen gestützten Baldachin. Die Malerei des Beckens dunkler, schwärzlich, mit einem Hermes unter Baldachin.

Krug mit Deckel, bemalt mit einem König David, von Flügelknaben begleitet, unter Baldachin. — Geschweifte Schüssel mit Bérain-Grotteske. (S. d. Abb. S. 335.) — Weinkühler, Schale u. A. von ähnlicher Arbeit.

Vielfarbige Fayencen von Moustiers.

Zwei Terrinendeckel, bemalt mit Guirlanden, und vier, von Blumen umrahmten Feldern mit mythologischen Scenen. Beide mit der Marke Olery's. — Teller vom selben Service.

Ovale Schüssel, in der Mitte Blumenstrauss, am geschweiften Rande Blumengehänge. — Teller mit Rococo-Ornament, in der Mitte Knabe mit Leyer und Drache. — Deckelkrug mit Streublumen.

Eine Anzahl Fayence-Schüsseln und Teller mit Landschaften und Figuren von besserer Malerei als die Olery-Fayencen, jedoch ohne Marken, theils in vier Farben, theils in blassgrünem Camayeu mit manganvioletter Zeichnung stammen aus noch nicht bestimmten, wohl südfranzösischen Werkstätten.

Fayencen von Alcora in Spanien.

Als Don Buenaventura Pedro de Alcantara i. J. 1725 die mit dem Titel eines Grafen Aranda verbundenen Liegenschaften in der Provinz Valencia geerbt hatte, fand er im Dorfe Alcora Töpferwerkstätten in Betrieb, deren Hebung er sich mit dem Aufwande grosser Mittel angelegen sein liess. Aus Moustiers wurden die Franzosen Joseph Olery als künstlerischer Leiter und der Fayencemaler Eduard Roux berufen. Die übrigen Maler und Modelleure kamen aus Catalonien und Valencia, soweit sie nicht aus Alcora selbst entnommen wurden. Schon 1727 gelang der erste Brand, und 1728 konnte der Graf Aranda schon anlässlich einer Gehaltszulage für Olery rühmen, dessen schöne und zahlreiche Modelle hätten beigetragen, des Grafen Manufactur zur ersten in Spanien zu erheben. Jeder bei der Fabrik angestellte Künstler war zur Unterweisung einer gewissen Anzahl von Lehrlingen verbunden; für diese ward eine besondere Zeichenschule eingerichtet. Im Jahre 1736 erstreckte

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

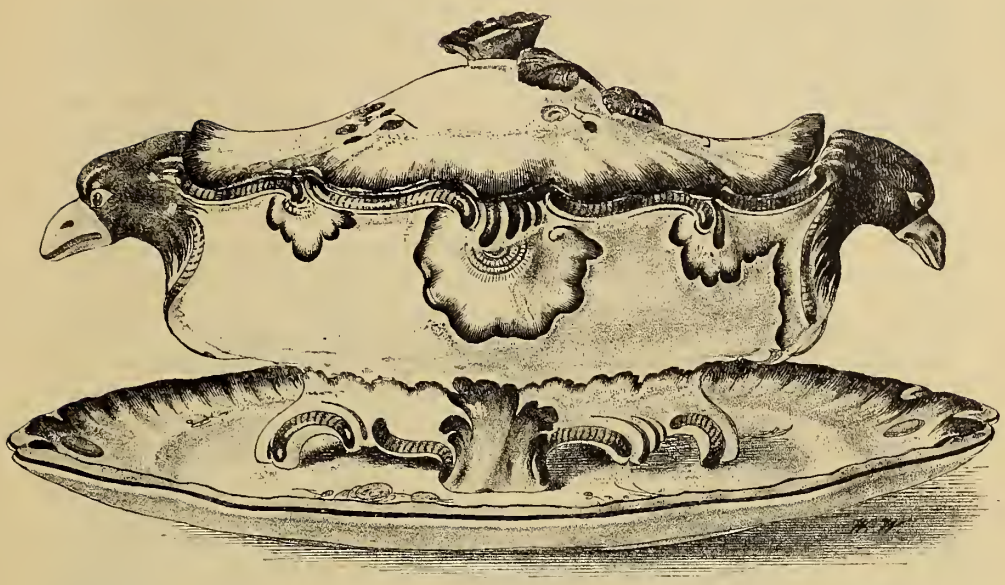
sich die Ausfuhr der Alcora-Fayencen schon auf viele italienische Städte, auf Portugal und einen Theil Frankreichs. Nur Fayencen erster Güte anzufertigen, wurde vom Grafen ausdrücklich vorgeschrieben; nur durch die weniger umfangreiche Malerei sollte sich die billigere Waare von der besseren unterscheiden. Im Jahre 1737 kehrte Olery nach Frankreich zurück; fortan wurden nur spanische Künstler beschäftigt, bis i. J. 1764 der Uebergang zur Herstellung von Porzellan nochmals fremde Arbeitskräfte, unter ihnen den Deutschen J. C. Knipfer in's Land zog.

Dem Franzosen Olery ist jene Verwandtschaft der Alcora- mit den Moustiers-Fayencen zu danken, welche lange Zeit erstere für letztere halten liess. Vor Allem beruht diese Verwandtschaft auf der geschmackvollen Verwendung des spitzenähnlich feinen Behangornamentes an den Rändern und des Grotteskenwerkes nach Bérain'scher Art auf den Flächen. Aber die Spanier wussten diese Motive mit einer ihnen ganz eigenen Zierlichkeit zu gestalten. Die spanische Bezeichnung der feinen Behangmuster als „puntillas", d. h. Spitzenwerk kennzeichnet treffend die Art. Die Blaumalerei bildete dabei die Grundlage; neben ihr treten die übrigen Scharffeuerfarben, Gelb, ein stumpfes Grün und ein blasses Manganviolett zurück. Auch metallischer Lüster wurde seit 1749 hergestellt. Aus den Waarenverzeichnissen ergiebt sich, dass auch chinesische und holländische Vorbilder benutzt wurden.

Im Jahre 1750 trat Graf Aranda die Fabrik an eine Gesellschaft ab, welche sie unter anhaltendem Erfolg bis zum Jahre 1766 bewirthschaftete. Später ging sie wieder auf den Grafen über. In den 70er Jahren begann ihr Verfall und 1780 entstanden in der Nähe andere Fabriken, welche ihr manchen guten Arbeiter abwendig machten. Durch die Berufung französischer Künstler gelang es dem Grafen, die Production wieder zu heben, welche sich gegen Ende des Jahrhunderts aber vorwiegend auf hartes Porzellan und englisches Steingut erstreckte. Im Jahre 1798 starb der Graf. Das von seinem Sohn fortgesetzte Unternehmen litt unter der französischen Invasion von 1808. Nur auf kurze Zeit wurde es durch Künstler aus Buen Retiro, der königlichen Porzellanfabrik zu Madrid, wieder gehoben; seit 1815 aber wurde nur noch gewöhnliche Gebrauchswaare hergestellt.

Die Sammlung besitzt eine Anzahl feiner Alcora-Fayencen, meistens mit Namen spanischer Maler, welche in den 40er Jahren als die besten Künstler der Fabrik galten. Ein muschelförmiges Schälchen mit einem Ring für eine Einsatztasse, bemalt in mehreren Farben mit zierlichstem, durch weibliche Büsten, Vasen und Blumengehänge belebtem Spitzenrandmuster und einem Wappen mit Doppeladler, trägt den Namen Calbo, mit welchem der Maler Joseph Calvo Perales (1727—1750) seine Arbeiten bezeichnete. — Theile eines Tafelservice, Schüssel, Teller, Platten, Salznäpfe, mit Puntilla-Randmuster und Wappen, tragen verschiedene Maler-Namen, meistens das Ca des Calvo; ein Untersatz Fo. Grangel, d. i. Francesco Grangel (1727—83); ein Teller Soliva, d. i. Miguel Soliva (1727—50). Das schönste Stück, eine runde kleine Anbietplatte, trägt die Initialen M. J.

Zwei Apothekergefässe (Albarelli) mit reichem, durch Figuren und Thiere belebtem Ornament der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in etwas trüber Blaumalerei, entstammen einer anderen spanischen Fabrik, vielleicht Talavera. Einer dritten das Dintenfass mit chinesischen Vögeln und Blumen in Blau, Grün, röthlichem Gelb mit wenig Citrongelb. Die keramische Hochfluth des 18. Jahrhunderts hat auch Spanien mit Fayence-Fabriken überschwemmt, von denen aber wenig bekannt ist.



Terrine von Fayence, vielfarbig bemalt, die Muschelränder roth abgetönt. Strassburg, Jos. Hannung, ca. 1760. Länge der Untersehüssel 42 cm.

Die Fayencen des Elsass und Lothringens.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Die Gründung der Strassburger Fabrik, welche sich gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts zu einer tonangebenden Stellung unter allen die Muffelfarben-Malerei pflegenden Fayence-Manufacturen aufschwingen sollte, knüpft an verfehlte Versuche an, in der elsässischen Hauptstadt die erste Fabrik echten Porzellans auf französischem Boden zu begründen. Zu diesem Zwecke hatte sich ein Ueberläufer aus Meissen, J. H. Wackenfeld, mit dem seit 1709 in Strassburg ansässigen, aus Maestricht zugewanderten Tabakspfeifenmacher Carl Franz Hannung verbunden. Beiden wurde i. J. 1721 die erbetene Ermächtigung zur Herstellung von Porzellan ertheilt. Die Gesellschaft dauerte nur ein Jahr. Wackenfeld verschwindet dann und Hannung (auch Hanung oder Hannong genannt) setzt als Fayencier den Betrieb allein fort, mit bestem Erfolge, denn schon 1724 kann er in Hagenau eine zweite Manufactur einrichten und 1730 beide Geschäfte an seine Söhne Paul Anton und Balthasar abtreten.

Nach den von A. Schricker mitgetheilten Auszügen aus den alten Verzeichnissen muss schon in diesem ersten Abschnitte eine sehr mannigfache Waare hergestellt sein, darunter grosse Tafelservice, Thee- und Kaffee-Geschirre, Messerhefte, Schüsseln mit „fein gemalter Arbeit", Apothekerhäfen, Puppengeschirre und selbst Kamingarnituren in neun Stücken. Ein sicherer Nachweis dieser frühesten Waare ist bisher nicht gelungen, jedoch darf angenommen werden, dass in ihr schon die blumenreiche Richtung, für welche die Strassburger Fayencen später vorbildlich wurden, eingeschlagen war.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Anfänglich arbeiten die Brüder zusammen; 1737 trennen sie sich, Balthasar übernimmt das Hagenauer, Paul Anton das Strassburger Geschäft, doch schon 1739 geht auch das erstere in Paul Anton's Besitz über. Unter dessen geschickter Leitung beginnt in den vierziger Jahren die Blüthezeit der Manufactur, für deren Aufschwung eine Reihe von Hauskäufen zur Erweiterung der Baulichkeiten und Hannung's Wahl zum Beisitzer des grossen Raths i. J. 1744 Zeugniss geben.

Die Fayencen dieser Blüthezeit Strassburgs zeichnen sich durch die Reinheit ihrer weissen Zinnglasur und die lebhaften Farben ihrer Malereien aus. In diesen herrscht ein prachtvolles Karminroth vor, dessen schwierige Herstellung nur wenigen Fabriken in gleicher Vollkommenheit gelungen ist. In diesem schönen Roth prangen die grossen Blüthen, die Rosen, Päonien, Mohne, Nelken und Tulpen der Sträusse und Zweige, welche in schwungvoll decorativer Zeichnung über die milchweissen Flächen der Gefässe und Schüsseln sich ausbreiten und von kleineren, Fehlstellen deckenden Streublumen begleitet sind. Zu dieser rothen Blumenpracht stimmt ein wohlgelungenes Grün in mehreren, meist in's Bläuliche spielenden Tönen. Violett und ein blasses Gelb finden bescheidenere Anwendung und mehr noch tritt das nur als Muffelfarbe auftretende Blau zurück, das sich nur in Nebenzweigen, etwa Hyacinthen, Winden oder Vergissmeinnicht, oder in einem den Strauss zusammenfassenden Bändchen findet. Die Zeichnung der Blumen folgt einem conventionellen Naturalismus, welcher demjenigen der Meissener Blumenmalereien derselben Zeit stilverwandt ist und sich von den auf sorgfältigen Naturstudien beruhenden Blumenmalereien der Marseiller Fayencen unterscheidet. Dieser eigenartige Decor schlug so sehr durch, dass er einseitig verfolgt wurde und zu einer gewissen Gleichförmigkeit der Strassburger Fayencen führte. Neben ihm wurden noch in denselben Farben ausgeführte Chineserien, rauchende, spielende, fischende, malende, spazierende Zopfträger in Landschaften, zu einem vielbegehrten und ebenfalls von anderen Fabriken nachgeahmten Artikel.

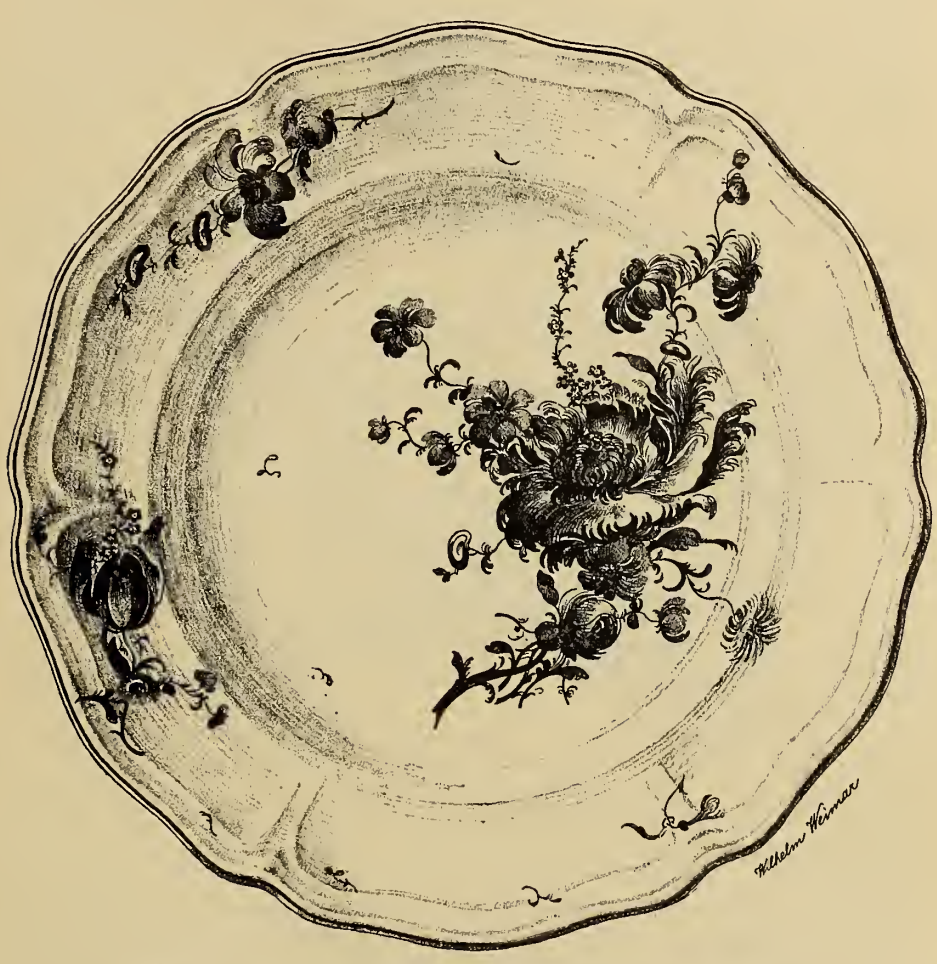
Neben den Malereien erster Güte in sorgsamster Ausführung, deren Pinselstriche sich den Bewegungen der Blumenblätter einschmiegen, wurde für die Geschirre zweiter Güte ein billigeres Verfahren angewendet, bei welchem die Darstellung in schwarzen Umrissen und Strichlagen vorgezeichnet und mit Farben einfach ausgepinselt wurde, wozu weniger geschulte Arbeitskräfte ausreichten.

In den plastischen Formen herrschten etwas schwere Rocaille-Ornamente vor, wie solche der Technik entsprechen. Tafelaufsätze, Gehäuse für Wand- oder Setzuhren, Zierplatten für Wandleuchter, Consolen, Rahmen und Schmuckvasen wurden in diesem Geschmack ausgeführt. Auch die damals als Schmuck der Tafeln und Schauküchen so beliebten Gefässe in Gestalt von jagd- und essbaren Vögeln wurden in hoher Vollendung hergestellt, und auch an Figuren im Meissner Geschmack versuchte man sich, obwohl das Material hierbei nicht mit der edleren Masse des Porzellans in Wettbewerb treten konnte.

Die geschilderte Geschmacksrichtung wurde auch noch innegehalten, als nach Paul Anton Hannung's Uebersiedelung nach Frankenthal i. J. 1755 die elsässischen Fayence-Manufacturen von seinen Söhnen Peter Anton und Joseph Adam, später von letzterem allein geleitet wurden. Schon bald nach 1751 waren die Verhältnisse der Strassburger Manufactur in's

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Schwanken gerathen, weil Paul Anton angefangen hatte, unter Beihilfe des aus Höchst entwichenen Löwenfink echtes Porzellan herzustellen, und damit die Eifersucht der Manufactur zu Vincennes, der Vorgängerin von Sèvres geweckt hatte. Diese königlichen Fabriken genossen das ausgedehnteste Monopol, dessen härteste Anwendung ihre Leiter dem Hannung gegenüber durchsetzten, obwohl das Elsass damals noch nicht ein mit Frankreich völlig verbundenes Gebiet war, sondern in Handels- und Steuer-



Schüssel von Fayence mit vielfarbiger Muffelfarben-Malerei. Strassburg. Mitte des 18. Jahrhunderts. Dchm. 36 cm.

sachen als Ausland „étranger effectif“ galt. Vergeblich bot Paul Anton das deutsche Geheimniss in Paris zu Kauf an. Man fand den Preis zu hoch und befahl die Einstellung der Porzellanfabrikation binnen dreier Wochen. Nur die Anfertigung schlichten Porzellans, allenfalls mit Blaumalerei, doch ohne Vergoldung und Sculpturen, und nicht die Anfertigung von Figuren liess das Monopol von Sèvres frei. Unter solchem Drucke entsagte Paul Anton Hannung der Fortführung und wanderte aus, um in Frankenthal die nach-

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

mals so berühmte Porzellan-Manufactur einzurichten. Dass Hannung dort anfänglich auch Fayencen anfertigen liess, wird berichtet, ohne dass sich die Unterscheidung derselben von denjenigen seiner Strassburger Zeit mit Sicherheit durchführen liesse. Als er i. J. 1760 gestorben war, wurde die Frankenthaler Manufactur vom Kurfürsten Karl Theodor käuflich übernommen. Die Strassburger Fayence-Manufactur verblieb dem Sohne Joseph Adam, welcher nochmals die Herstellung von Porzellan versuchte, da der gegen die Monopole von Sèvres entfachte Sturm der Entrüstung inzwischen zu gewissen Nachlässen geführt hatte. Die Strassburger Porzellane dieser Zeit verrathen in den Blumenmalereien die Verwandtschaft mit den Fayencen, in den Formen macht sich aber schon in höherem Maasse als bei letzteren der damals in die Mode kommende pseudo-antike Geschmack geltend.

Noch hatte Joseph Adam Hannung die Früchte seiner Aufwendungen nicht geerntet, als i. J. 1774 die alte Theorie, dass Elsass und Lothringen Frankreich gegenüber Zollausland seien, praktisch durchgeführt wurde, was bei der Höhe der Zölle einem völligen Ausschluss, sowohl der Fayencen wie der Porzellane dieser Provinz gleichkam. Joseph Adam kämpfte noch eine Weile, unterlag aber, als nach dem Tode des Bischofs Constantin Rohan, welcher ihm grosse Vorschüsse gemacht hatte, die Erben die Rückzahlung dadurch zu erzwingen suchten, dass sie den unglücklichen Fabrikanten seiner Freiheit beraubten. Ueber diese traurigen Vorgänge ist eine umfangreiche Beschwerde Hannungs an den König vom 25. Nov. 1782 erhalten, welche Gerspach kürzlich veröffentlicht hat. Vergeblich kämpfte Hannung um sein gutes Recht, bald in Paris, bald von Deutschland aus, wo er noch i. J. 1800 zu München lebte. Seine Manufactur war inzwischen zu Grunde gegangen.

Die Fayencen von Strassburg sind in der Regel mit einer Marke aus dem P und H Paul Hannongs oder dem J und H seines Sohnes Joseph bezeichnet, ausserdem mit einer Modell-Nummer, deren Vorkommen in einer Tausend überschreitenden Ziffer ein Beleg für den bedeutenden Umfang des Betriebes ist.

Die Sammlung ist reich an Strassburger Fayencen erster Güte. Zahlreiche Stücke eines grossen Tafelservice, Schüsseln und Teller (Geschenk von Frau C. Blanquet Wwe.) aus der Fabrik des Joseph Adam Hannung, sind mit prächtigen Blumenmalereien geschmückt. Die flachen Teller dieses Service sind mit der Modellnummer 39, die Suppenteller mit 37 bezeichnet; mehrere grosse ovale Schüsseln mit 111, kleine ovale Schüsseln mit 108, 136 oder 138, grosse runde Schüsseln mit 75 (S. d. Abb. S. 341), eine kleine ovale Terrine mit 397. Neben der blauen Modellnummer tragen diese Stücke eine zweite schwarze Nummer, alle dieselbe 90. — Eine Terrine mit Adlerköpfen, ebenfalls von Joseph Hannung (Geschenk des Herrn E. J. Krüss) trägt die Modellnummer 427, die zugehörige Schüssel 295 (S. d. Abb. S. 339). — Ein Plat de ménage in Gestalt eines Schiffes, bez. 471. Zwei Saucièren mit Blumenmalereien, bez. 483. Eine ovale Schüssel mit Chineserien, bez. 111. Ein Teller mit durchbrochenem Rand und Blumen, bez. 858. Da die schwarze Nummer 90 auch auf diesen beiden Stücken vorkommt, kann sie nicht die Bedeutung einer Service-Nummer haben. Andere Stücke sind in Schwarz bezeichnet 74 oder 82.

Mit dem P. H. des Paul Hannong bezeichnet ist ein Gefäss in Gestalt einer grossen, in den natürlichen Farben fein bemalten Wildtaube. (Aus dem Vermächtniss des Herrn Malermeisters J. J. D. Neddermann.)

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Von den zahlreichen Manufacturen, welche im östlichen Frankreich dem Vorgange von Strassburg folgten, ist diejenige in dem lothringischen Städtchen Niederwiller die wichtigste. Begründet wurde sie 1754 von dem Direktor der Strassburger Münze Baron Johann Ludwig von Beyerle, welcher Arbeiter der Hannung'schen Fabrik für die Fayencen, sächsische Arbeiter für das Porzellan heranzog und in seiner Frau eine geschmackvolle Mitarbeiterin zur Seite hatte.

Terrine von Fayence mit vielfarbiger Muffelfarben-Malerei. Niederwiller, von Beyerle's Zeit, ca. 1760. 1/3 nat. Gr.

Um 1774 ging die Fabrik in den Besitz des Grafen von Custine über, welcher sie der geschickten Leitung des François Lanfrey unterstellte. Dieser erwarb sie nach der Hinrichtung des Grafen in der Schreckenszeit.

Die Production Niederwillers war eine sehr mannigfaltige. Ausser vielerlei Gefässen wurden auch Fayenceplatten von 1 zu 1½ Fuss Grösse mit Landschaften bemalt, um, in Broncerahmen gefasst, als Zimmerschmuck zu dienen. Die Blumenmalereien fallen blasser und zierlicher aus als bei Strassburg, wohl unter dem Einfluss der Meissener Maler.

Eine beliebte, aber wenig löbliche Specialität bestand darin, dass man die Gefässe gleich als ob sie Böttcherarbeiten wären, mit Holzgeäder bemalte und darin eine eckige, meistens in rosa Camayeu bemalte Bildfläche so aussparte, als habe man ein auf Papier gemaltes mit einer Nadel oder einer Oblate am Holze befestigtes Bildchen vor sich. Einer

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

höheren Richtung folgten die figürlichen Modelle des Bildhauers Charles Sauvage genannt Lemire, welcher das von Cyfflé für Lunéville geschaffene Genre in Niederwiller vertrat und noch in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts daselbst thätig war. Als Marke führte Niederwiller anfänglich ein aus dem B von Beyerle's und dem N des Ortsnamens gebildetes Zeichen, später das doppelte C des Grafen Custine.

Aus der Beyerle'schen Zeit Niederwiller's die S. 343 abgebildete Terrine, die Blumen bunt, Füsse und Griffe rosa und hellblau gehöht, auf dem Deckel Blumenkohl, Pilze, Schoten.

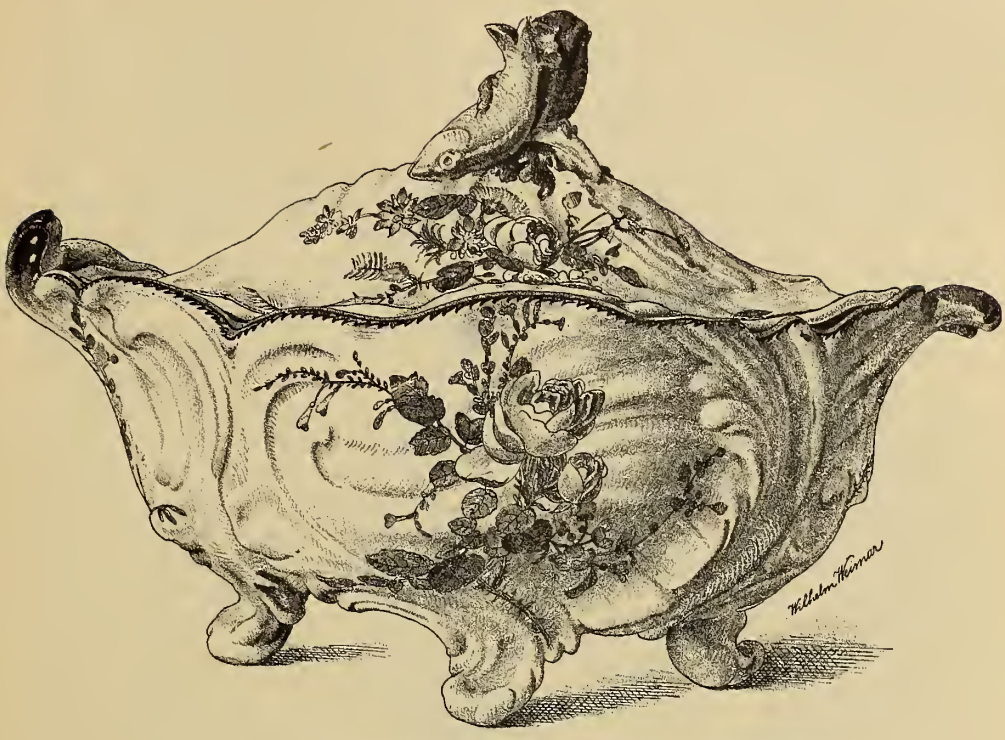
Die Fabrik zu Lunéville war noch vor derjenigen zu Niederwiller, schon vor dem Jahre 1729 durch Jacques Chambrette eingerichtet worden und nahm um 1737 den Titel einer Manufactur des Königs von Polen an. Ihr Ruhm beruht auf den dort in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von Paul Louis Cyfflé modellirten zierlichen Genre-Gruppen, in welchen dieser begabte Künstler volksthümliche Gestalten wiedergab, so den Schuhflicker, welcher dem im Käfig über ihm hängenden Staare etwas vorpfeift, und die Strumpfstopferin, welche in ihrer Tonne sitzend mit vorgestrecktem Kopfe dem Staare lauscht. Diese und ähnliche Gruppen wurden theils in unglasirter gelblich grauer Masse (terre de Lorraine), theils glasirt und bemalt ausgeführt. In Niederwiller wurden sie auch in Porzellan-Biscuit hergestellt. Cyfflé starb erst 1806 in der Fremde.

Eine dritte lothringische Fabrik, für welche Cyfflé ebenfalls Modelle zu liefern hatte, wurde i. J. 1758 zu Bellevue in der Nähe von Toul begründet und i. J. 1771 unter Charles Bayard und François Boyer mit dem Titel einer königlichen Fabrik ausgezeichnet.

Eine vierte zu Vaucouleurs wetteiferte mit den genannten Fabriken in der Herstellung von Fayencen jener Art, für welche Strassburg das Vorbild gegeben hatte. Bei dem Mangel von Marken ist es oft schwierig, jeder dieser lothringischen Fabriken ihren Antheil an der Fülle ausgezeichneter Fayencen zuzuweisen, welche aus ihnen hervorgegangen sind.

Diese Schwierigkeit wird noch vermehrt durch die ebenfalls nur selten bezeichneten Fayencen der Fabrik von Sceaux (Isle de France), welche um die Mitte des 18. Jahrhunderts von Jacques Chapelle begründet worden und der Richtung der lothringischen Fabriken gefolgt ist. Feinheit der Masse, Reinheit des Zinnemails und sorgfältige künstlerische Bemalung, welche sich nicht auf Blumen beschränkt, sondern auch Flügelkinder auf Wolken, von Liebespaaren belebte Landschaften und Thierstücke darstellt, erheben die Fayencen von Sceaux auf den Gipfel dieser Kunst, so dass Paris, welches selbst nur geringen Antheil an der Fayence-Industrie jener Zeit genommen hat, heute geneigt ist, diese feinsten Blüthen derselben als das Ergebniss hauptstädtischer Kunstschulung für sich in Anspruch zu nehmen.

Auch im flandrischen Frankreich bestanden im 18. Jahrhundert zahlreiche Fayencereien, welche um die Mitte desselben den Uebergang von der Blaumalerei und den Scharffeuerfarben zu den Muffelfarben mitmachten. Hervorzuheben sind unter den zu St. Amand les Eaux in der um 1741 von P. J. Fauquez begründeten Fabrik hergestellten Fayencen diejenigen, welche auf kleisterblauer oder lichtgrauer Glasur spitzenähnliche Ornamente aus aufgesetztem Weiss mit vielfarbiger Blumenmalerei verbinden. — Aus St. Amand ein Teller (Sammlung Fétis).



Suppenterrine von Fayence mit vielfarbigen Blumenmalereien, Ränder hellgrün. Marseille, ca. 1760. Länge 42 cm.

Fayencen von Marseille.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Nicht früher als im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts lässt sich für Marseille eine Fayence-Werkstatt nachweisen. Grosse Prunkschüsseln, bemalt mit Jagdbildern nach den damals sehr beliebten Stichen des Antonio Tempesta, in Blau mit Umrissen in hellem Manganviolett, bezeichnen den Höhepunkt ihrer Leistungen und verrathen den Einfluss der Fayencemaler von Nevers.

Bald nach der Mitte des 18. Jahrhunderts sehen wir schon zehn Fayence-Fabriken in Thätigkeit, deren Erzeugnisse in der Levante und in den französischen Kolonien so guten Absatz fanden, dass nach einer zeitgenössischen Angabe allein nach West-Indien i. J. 1766 für über 100 000 Livres Fayencen ausgeführt wurden.

Dem künstlerischen Aufschwung der Fabrikation kam die 1756 erfolgte Gründung einer Malerschule in Marseille sehr zu statten, welche, von der Stadtgemeinde unterhalten, junge Leute zu Zeichnern und Malern für die Manufacturen ausbilden sollte. Die flotten Geschäfte verleiteten die Fabrikanten, eine übermässige Zahl von Lehrlingen einzustellen, bis zu 24 in einer Werkstatt. Klagen der Arbeiter hierüber a. d. J. 1762 und ihre Forderung, die Zahl der Lehrlinge auf 2 zu beschränken, auch diese nicht in Fayence, sondern in Geld zu lohnen und 5 Jahre in der Lehre zu behalten, erscheinen wie Vorläufer ähnlicher Beschwerden aus unseren

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Tagen. Da die Fayencenfabrikation ein freies Gewerbe war, konnte die Regierung nichts thun, als die Löhnung in Geld vorschreiben. Dessenungeachtet blühte die Fabrikation der Fayence während mehrerer Jahrzehnte wie kaum in irgend einer anderen Stadt und erreichten die Marseiller Fayencen hinsichtlich der technischen Vollendung und des guten Geschmackes eine sehr hohe Stufe.

Noch herrschte das Rococo mit seinen weichgeschwungenen, der Fayence so wohl anstehenden Formen. Für die grossen Tafelgefässe boten sich die damals von den Silberschmieden geschaffenen Formen, besonders die grossen Terrinen mit den Haufen von Früchten und Gemüsen oder Fischen und Austern auf den Deckeln als Vorbilder dar, die mit feinem Geschmack in die andere Technik übertragen wurden. Die malerische Ausstattung stand unter dem Einflusse der Meissener Porzellane und der Strassburger Fayencen, in denen eben damals Blumen den Ton angaben. Was aber die Marseiller Blumen vor jenen und auch vor allen späteren Blumenmalereien der Fayenciers voraus haben, ist ihre dem Konventionellen abholde Natürlichkeit. Offenbar lernten die dortigen Maler in ihrer Schule tüchtig nach lebenden Pflanzen malen, zugleich aber, diese in gefälliger Weise anzuordnen. Nicht zu schweren Sträussen gebunden oder wie Exemplare aus dem Herbarium bieten sie uns die natürlichen Blumen dar, sondern locker gelegt, mit frei auswachsendem leichtem Gezweig, überspinnen diese die Flächen. Reich ist die Palette der Maler; ihr zartes Rosenroth wird nirgends übertroffen und eine ihrer grünen Farben, das „Vert de Savy“ — so bezeichnet nach seinem Erfinder — steht im Rufe einer Specialität. Das Gold versteht man in solcher Vollendung aufzutragen und die weisse Glasur ist von so feinem Schmelz, dass man gelegentlich wagen kann, gleich der Sèvres-Manufactur nur mit Gold zu staffiren. Auch mit belebten Landschaften bemalte man Fayence-Gefässe, oder mit allerlei Insecten, Käfern, Fliegen, Libellen, oder Fische, Muscheln und Seegewächse erinnern uns, dass die Malereien in einer Seestadt geschaffen worden.

Der Antheil jeder einzelnen der namentlich überlieferten Fabriken lässt sich bei dem seltenen Vorkommen von Marken noch nicht nachweisen. Als erster Fayencier und der bedeutendsten einer wird Honoré Savy schon 1749 genannt. Ihm wird die Ehre zu Theil, anlässlich eines Besuches, welchen der Graf von Provence, der spätere Ludwig XVIII., i. J. 1777 seinem Lager abstattete, seine Fabrik „Manufacture de Monsieur, frère du roi“ nennen zu dürfen, und hieraus hat man gefolgert, dass die mit der Wappenlilie Frankreichs gemarkten Fayencen ihm zuzuschreiben seien. Sicher aber wurde dasselbe Zeichen noch von andern Fayence-Fabriken geführt. Als tüchtige Fayenciers werden auch J. G. Robert und die Veuve Perrin und Abellard genannt. Gegen Ende des Jahrhunderts verfällt die Marseiller Fayence-Industrie dem Schicksal aller ihrer Schwestern, vom billigen englischen Steingut und seinen Nachahmungen verdrängt zu werden.

Fayencen von Marseille.

Längliche Terrine (S. Abb. S. 345), bemalt mit natürlichen Blumen, als Knauf des Deckels Fische und Muscheln. Unter dem Boden eingekratzt eine grosse 2 und 4. Ohne Marke.

Terrinen-Deckel, bemalt mit natürlichen Blumen und Schmetterling. Der Deckelknauf gebildet durch aus der Fläche aufwachsende Akanthus-Blätter. Eingekratzt eine grosse I. Ohne Marke.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Mehrere Teller, mit natürlichen Streublumen. Die Spuren der Brandstützen auf der Unterseite grün.

Zuckerstreuer, geriefelt, bemalt mit natürlichen Blumen, die Kanten vergoldet. Marke aus einem V und P, d. h. Veuve Perrin.

Durchbrochenes Körbchen, die verschlungenen Akanthusranken blassgelb und rosa gehöht; in zwei herzförmigen Schildern vielfarbige Landschaften mit Figuren.

Theile eines Tafelserviee, 4 flache Teller, 17 Dessertteller, Tafelaufsatz mit Confectschälchen, kleine ovale Terrine, Salz- und Pfeffernapf, Weinkühler und durchbrochener Korb mit farbigen Blumenmalereien von erster Güte. Auf jedem Teller eine grosse, meistens rothe Blume (Centifolien, Bandrosen, Iris, Tulpen, Mohn, Nelken, Anemonen, Orange), begleitet von einem kleineren Zweig mit blauen oder gelben Blüthen (zur weissen Orangeblüthe eine rothe Mignon-Rose) (S. Abb.); kleine Fehlstellen mit Insecten bedeckt. Der Tafelaufsatz in Gestalt einer ovalen, mit Blumensträussen bemalten Platte, in deren Mitte auf roth und blaugehöhtem Roeaille-Soekel ein junges Mädchen steht, Früchte und Blumen in der Schürze, auf dem Kopf ein Körbchen. Einige Stücke dieses ausgezeichneten Serviee tragen als Marke eine graue oder lila Wappenlilie, welche als Marke der Fabrik H. Savy's nach 1777 gilt. Nicht ausgeschlossen ist jedoch, dass diese Fayeneen Erzeugnisse einer lothringischen Fabrik, vielleicht von Bellevue sind, welche als königliche Manufactur wahrscheinlich ebenfalls eine Lilie als Marke benutzt hat. (Angekauft aus dem Legat des Fräulein A. E. C. Werchau.)

Teller von Fayenee, der Rand zart gelb und rosa, Blumen in den natürlichen Farben. Frankreich, ca. 1775. 1/3 nat. Gr.

Belgische Fayencen.

Der hohen Stufe, welche die gewerblichen Künste in den heute zum Königreich Belgien vereinigten Ländern im Mittelalter erreicht hatten und unter der Renaissance behaupteten, entsprechen keine hervorragenden Leistungen auf keramischem Gebiete. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts wurden in Antwerpen Fayencefliesen mit blauer, gelber, grüner Bemalung hergestellt zum Belegen der Heerdwände und Fussböden. (Derartige Fliesen fanden auch in hamburgischen Bürgerhäusern Anwendung. Das Museum besitzt Fliesen mit Blumenvasen und Rosetten vom Fussboden eines Gemaches in einem Hause am kleinen Bäckergang.) Spätere Versuche, die Delfter Fayencen nachzuahmen, bieten nur ortsgeschichtliches Interesse.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Zu Anfang des 18. Jahrhunderts begründen Corneille Mombaerts und Thierry Witsembergh in Brüssel eine Fayence-Fabrik, welche 1724 von Philipp Mombaerts übernommen wird, und aus welcher später (ca. 1760) zahlreiche Gefässe in Gestalt brütender Hennen, Enten, Schweinsköpfe, Fische, Melonen, Kohlköpfe u. s. w. hervorgegangen sind.

Grosse Suppenterrine von Fayence, Glasur zartgrau, bemalt mit Fruchtzweigen in den natürlichen Farben, die Blumen in aufgesetztem Weiss. Astfüsse und Griff braun gesprenkelt. Brügge, nach 1750. Höhe 35 cm.

In Brügge begründete 1750 Henri Pulinckx eine später in den Besitz von N. De Brauwer übergangene Fayence-Fabrik, zu deren eigenartigen Erzeugnissen die hier abgebildete grosse Suppenterrine gehört.

Fayencen von Fulda.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Der Porzellanmaler Adam Friedrich von Löwenfink, welcher um 1736 aus Meissen entwichen war, liess sich nach kurzem Aufenthalt in Bayreuth zu Fulda nieder. Er wird, wie C. A. von Drach nachgewiesen hat, i. J. 1741 als Hof-Emailmaler des Abtes mit 400 Gulden Gehalt angestellt, und gleichzeitig sein Bruder Karl Heinrich von Löwenfink mit 200 Gulden als Hofschmelzmaler. Letzterer findet sich nur bis 1743, Adam Friedrich noch 1744 in den Rechnungen. Dass während der kurzen Zeit ihres Aufenthalts am Hofe des Abtes eine Fabrik in Betrieb war, wird durch Ausgaben für Fabrikeinrichtungen, Zahlungen an den „Porzelainmacher“ Ruprecht und Erwähnung eines „Porcellanmannes“ Eberhardt (den wir später in Höchst finden) i. J. 1741, eines Porzellanmachers Ripp i. J. 1742 bewiesen. Dass in diesem ersten Stadium der Fuldaer Fabrik vorläufig nur Fayencen, kein wirkliches Porzellan herzustellen gelang, darf als sicher angenommen werden. A. F. von Löwenfink war ein tüchtiger Emailmaler, doch in die Geheimnisse der Massebereitung nicht eingeweiht. Dies mag auch erklären, warum er bald seinen Wanderstab weitersetzen musste; 1746 finden wir ihn als einen der Gründer der Höchster Porzellanfabrik, die er jedoch, wohl aus denselben Ursachen schon 1749 wieder verliess. Ein ihm nach Höchst gefolgter Künstler Hess kehrte 1750 nach Fulda zurück. Die dortige Fabrik war inzwischen nicht aufgehoben worden, und Hess sowie dessen Sohn, der Maler Lorenz Hess scheinen wieder bei dem bescheiden fortgeführten Unternehmen beschäftigt worden zu sein; wenigstens wird angenommen, dass die jenen beiden damals gezahlten Gehälter sich auf keramische Malereien bezogen. Bald nach Beginn des 7jährigen Krieges,

Vase von Fayence, mit vielfarbiger Muffelfarben-Malerei und Vergoldung, bemalt von F. von Löwenfink. Fulda ca. 1744. 1/3 nat. Gr.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

1758, wurde die Fabrik aufgehoben. Nach wiedergewonnenem Frieden. 1765, wurde eine zweite Fabrik eingerichtet, die aber nunmehr ächtes Hart-Porzellan erzeugte.

Von den bedeutenden Leistungen der ersten Fuldaer Fabrik geben vereinzelt vorkommende, mit Muffelfarben und Gold prächtig bemalte Gefässe eine hohe Vorstellung. Nach einer Mittheilung von Drach's haben u. A. beide Löwenfink 1741 Sätze von 5 Stück zusammengehörigen Vasen decorirt. Von einem, 1744 von A. F. v. Löwenfink decorirten Vasensatz wird überliefert, dass allein für 10 Gulden 45 Xr. Gold darauf gegangen sei. Man begreift dies vollkommen angesichts des schweren, an die Vergoldung des Weich-Porzellans von Sèvres erinnernden Goldauftrages an den Löwenfink'schen Vasen. Auch der Farbenreichthum ist erstaunlich und wird von keiner anderen deutschen Fabrik jener Zeit erreicht. Ihre Vorbilder entnahmen sie chinesischen Porzellanen; jedoch ahmten sie nicht blos nach, sondern wussten Rococo-Motive damit zu verschmelzen.

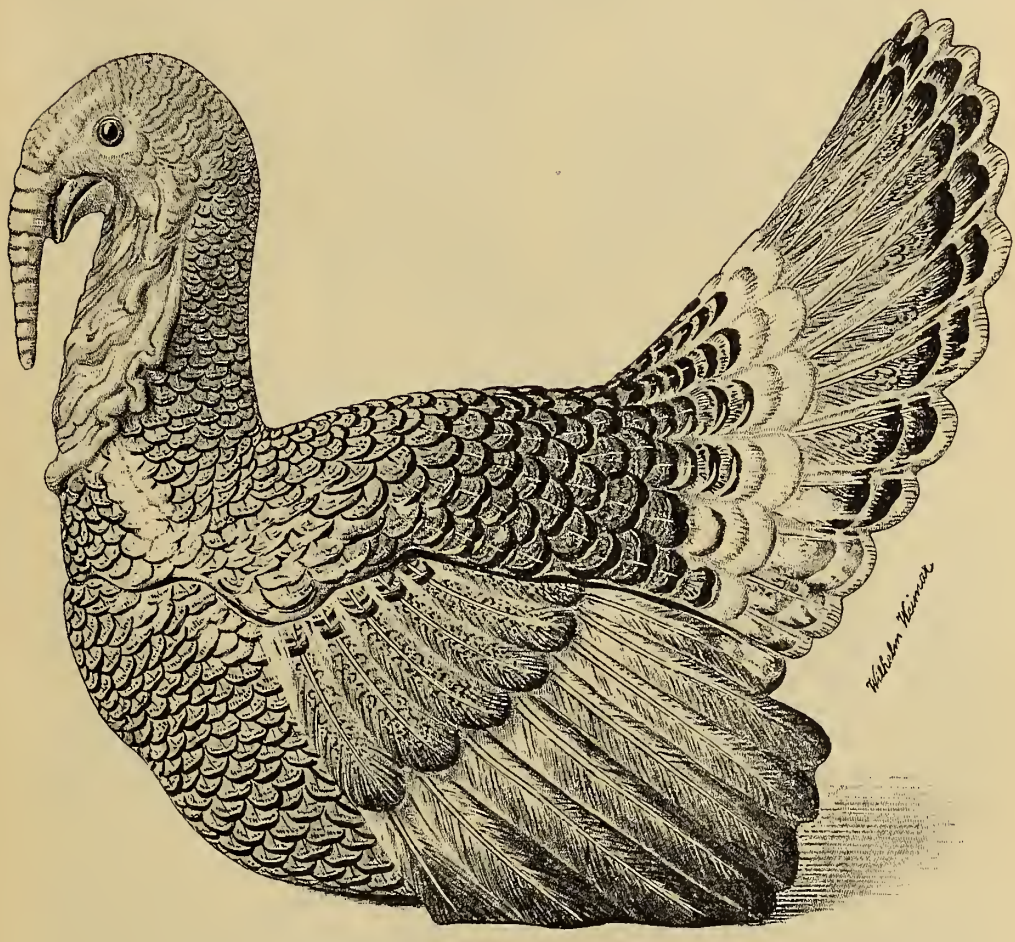
Eine Vase in Kürbisflaschenform, vielfarbig bemalt, am oberen Rand und unter der Einschnürung Behang mit rothen, grünbeblätterten chinesischen Blumen in schwarzem Grunde; an den Zacken des Behanges hängende Schriftrollen und Kürbisflaschen; auf den Rundungen schwarze Zweige mit blauen, gelben, schwarzen, golden gehöhten chinesischen Blumen; am Fusse vielfarbiges Muschelwerk, aus welchem bunte chinesische Blumen emporwachsen. Marke das Wappen von Fulda (schwarzes Kreuz in weissem Felde) und F. v. L. d. h. Friedrich von Löwenfink. (S. Abb. S. 349).

Fayencen von Höchst bei Frankfurt a. M.

Nur kurze Zeit hat die im Jahre 1746 von den Frankfurter Kaufleuten J. C. Göltz und J. F. Clarus und dem aus Meissen gebürtigen, in der Porzellan-Fabrik zu Meissen und der Fayence-Fabrik zu Fulda beschäftigt gewesenen Arkanisten A. F. von Löwenfink mit kurfürstlich Mainzischem Privileg in Höchst begründete Porzellan-Manufactur auch Fayencen erzeugt. In den Gefässformen herrschen schwere, ja plumpe Rococoformen vor. Feinere Arbeiten sind die glatten Gefässe, welche Löwenfink mit vielfarbigen Malereien schmückte. Eine Besonderheit der Fabrik waren Gefässe in Gestalt von Wildschweinsköpfen, Trut- und Auerhähnen, Fasanen, Enten, Schnepfen, Rebhühnern, Kohlköpfen, Artischocken, Spargelbunden und anderen essbaren Thieren, Gemüsen und Früchten, auch Ziergegenstände in Form von Vögeln, Papageien, Elstern, Hähern. Dergleichen wohl im Hinblick auf ihre Bestimmung naturalistisch gestaltete Gefässe sind um die Mitte des 18. Jahrhunderts von vielen Fayence-Fabriken in Delft, in Brüssel, in Strassburg, an mehreren Orten Süddeutschlands, auch zu Eckernförde im Schleswig'schen, kaum irgendwo aber in solcher Mannigfaltigkeit und Güte hergestellt worden wie in Höchst. Trotzdem wurde die Fabrikation der Fayence dort bald von derjenigen des Porzellans zurückgedrängt und schon im Jahre 1758 gänzlich eingestellt. In dem von Ernst Zais veröffentlichten Verzeichniss der Höchster Arbeiter findet sich für 1748 als Bossierer ein Buchwald, der im selben Jahr nach Fulda übersiedelt; vielleicht derselbe Buchwald, der uns später in Stockholm, dann in den schleswigschen und holsteinischen Fabriken begegnet. Als Marke bediente man sich für die Fayencen wie später für das Porzellan, des Rades aus dem Wappen des bischöflichen Kurfürsten von Mainz.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Für die Eigenart der Höchster Fayencen bezeichnende Stücke sind der grosse Wildschweinskopf auf einer mit Eichzweigen bemalten Schüssel, der hier abgebildete Truthahn und die Kaffeekanne in Gestalt und Farbe eines Eichenstumpfes mit Blättern, Eicheln und Raupen. Alle diese Stücke gemarkt mit dem Mainzer Rad; der Schweinskopf und der Truthahn ausserdem mit den auf den Bunt-Maler Johann Zeschinger gedeuteten Buchstaben *J. Z.*, die Schüssel zu dem Schweinskopf und die ersichtlich von derselben Hand bemalte Kanne mit einem W.



Fayence-Terrine in Gestalt eines Truthahns, bemalt in den Naturfarben. Höchst, ca. 1750. Länge vom Schnabel zur Schwanzspitze 48 cm.

(Die Gefässe wie obiger Truthahn knüpften an den für einzelne Gerichte, wie Fasanen, Schnepfen und Auerhähne auch heute noch üblichen Brauch, edles Geflügel im Schmucke seines Gefieders aufzutragen. Gerade für die Truthähne ist solcher Brauch überliefert, z. B. bei dem am 25. Sept. 1649 auf dem Rathhaus zu Nürnberg gehaltenen Friedensmahl.)

Fayencen von Braunschweig.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

In Braunschweig legte nach Mittheilungen des Herrn Major Wegener Herzog Anton Ulrich schon i. J. 1707 eine Fayence-Fabrik an, für deren Leitung Joh. Phil. Franz aus Sachsen berufen wurde. Da die Fabrik keinen Gewinn abwarf, wurde sie am 1. Januar 1710 an Heinr. Christoph von Horn verpachtet. Nach wiederholtem Wechsel der Pächter übernahm J. F. von Horn i. J. 1714 die Fabrik für eigene Rechnung; er verlegte sie in die Stadt und erhielt ein Privileg auf 12 Jahre. Nach Horn's Tode i. J. 1731 führte die Wittwe die Fabrik bis 1742 fort, wo sie von dem Amtsrath Hantelmann übernommen und diesem ein neues Privileg auf 12 Jahre verliehen wurde. Dasselbe wurde 1745 auf zwei Brüder H. W. und F. L. von Hantelmann übertragen und ging am 6. Mai 1745 an Joh. Erich Behling und Joh. Heinr. Reichard über. Auch diese konnten das Unternehmen nicht lange fortführen, zumal das Privileg kein ausschliessliches war und i. J. 1749 auch dem Hauptmann Rudolf Anton Chely die Einrichtung einer Fayence-Fabrik in Braunschweig verstattet wurde. Letztere ging bald nach 1756 ein und im selben Jahr überliess Reichard (Behling war schon früher ausgetreten) die Fabrik dem Herzog Carl, welcher sie 1773 an den Factor Benjamin Rabe verpachtete und 1776 demselben verkaufte. Bald nach Rabe's Tod 1803 ging die Fabrik ein.

Die Privilegien gestatteten dem als „Porzellan-Fabrik" bezeichneten Unternehmen die Anfertigung nicht nur von Fayence, sondern auch von echtem Porzellan und schon 1713 von „rothem Porzellan". Jedoch blieb es bei der Herstellung von Fayencen. In einer gedruckten Verordnung vom 9. Aug. 1781 wird die Marke B oder Br vorgeschrieben. In der Zeit, als sie noch ein privates Unternehmen war, bezeichnete sie ihre Waaren mit einem an ein V gelehnten H = von Horn oder von Hantelmann, später mit den Anfangsbuchstaben von Behling und Reichard. Von den Blaumalereien zu Anfang des Jahrhunderts ging die Fabrik später zu mehrfarbiger Malerei über; auch finden sich einfarbig manganviolette Malereien. Die bisher als ihr Erzeugniss festgestellten Fayencen sind mit wenig Ausnahmen von geringer Bedeutung.

Die Sammlung besitzt einen Teller, welcher im Spiegel mit einem Blumenkorb, am Rande mit gutem Behangmuster nach Nürnberger Art, in lebhaftem Blau, dunklem Manganviolett, Citrongelb, Grün und blassem Ziegelroth bemalt und mit R & B. d. h. Reichard und Behling, sowie einem L (Maler) bezeichnet ist, ca. 1750.

Fayencen von Münden in Hannover.

Im Jahre 1732 legte der Mündener Landdrost Carl Friedr. von Hanstein auf dem bei Münden belegenen Steinberge eine Töpferei und Pfeifenfabrik an, aus denen im Jahre 1746 eine „Fayencerie" hervorging, welche 1757 in die Nähe der Stadt verlegt wurde, nachdem ihr bereits am 20. Juni 1755 ein ausschliessendes Privileg für Münden und Umgegend gewährt worden. Als der Gründer 1775 starb, wurde sie von dessen Sohn, dem Oberhauptmann Joh. Carl Friedr. von Hanstein erweitert und später auf die Herstellung des „sogenannten englischen Steinguts" ausgedehnt. Nach des zweiten Besitzers Tode i. J. 1797 ging die Fabrik auf dessen Sohn Ernst Carl Friedrich Georg

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

von Haustein über, welcher sie jedoch i. J. 1806 verkaufte. Als der Käufer, der pensionirte Hauptmann Falckmann, die Kaufsumme (32,000 Thaler) nicht aufbringen konnte, trat der in London ansässige Kaufmann I. B. Hack als Käufer auf, ohne jedoch selbst den Betrieb zu übernehmen. Verwandte Hack's, welchen dieser die Fabrik zur Deckung von Forderungen an ihn überwiesen hatte, überliessen den Betrieb an den Kaufmann Wüstenfeld. Später wurde dieser Eigenthümer des Unternehmens und führte es bis zum Anschluss Hannovers an den Zollverein (1854) fort.

Teller von Fayence, mit Netzrand, bemalt in Manganviolett und Grün. Münden, Mitte d. 18. Jahrhdts. Durchm. 22½ cm.

Die Blüthezeit der Mündener Fabrik fällt schon in die Zeit ihres Begründers, über den sein Nachfolger, wie von J. Focke mitgetheilt worden, i. J. 1786 klagt, dass „sein seliger Vater verschiedene theure Stücke und feine Waaren habe machen lassen, die ihm, ohne sich zu verinteressiren, zur Last ständen". Um diese Zeit scheint der zweite Besitzer sich mehr der Herstellung kurrenter Ware zugewendet zu haben, welche ihren Absatz hauptsächlich nach Norden fand. Ein von C. A. v. Drach veröffentlichtes Preisverzeichniss aus demselben Jahre lässt auf eine beträchtliche Zahl von Modellen schliessen, aber wegen der geringen Preise vermuthen, dass es sich nur um gewöhnliche, wenig decorirte oder grobe Waare handelt. Als theuerste Stücke figuriren ein Tischblatt zu 5 Thalern, eine Terrine zu 2 Thalern 10 Albus, ein Punschnapf und ein ovaler Milchzober zu 2 Thalern. Ein grosser Blumenkrug mit 2 Henkeln kostet nur 8 Albus (¼ Thaler). Netzvasen, wie Münden sie in seiner Blüthezeit anfertigte, werden nicht erwähnt. Diese Netzvasen und Punschkummen, welche sich wie jene durch die häufige Anwendung netzartiger, an den Kreuzungspunkten mit Blümchen besetzter Durchbrechungen auszeichnen, gehören zu den auffälligsten Erzeugnissen Mündens. Das Netzwerk findet sich an den Rändern vieler Teller und Schüsseln und umgiebt, leicht und frei gearbeitet, nur am Fuss und Henkel ansetzend, den glatten Körper der Vasen. Bisweilen ist es durch bemalte Kartuschen in Rocaille-Einfassungen unterbrochen. Diese nur von wenigen anderen Fabriken in gleicher Vollkommenheit hergestellten Netzvasen wurden so angefertigt, dass die netzförmige Hülle und die feste innere Vase jede für sich geformt, dann die erstere durch einen senkrechten Schnitt geöffnet, wie ein Futteral stehend auseinander-

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

geklappt und nach dem Hineinschieben der letzteren wieder geschlossen wurde. Die meist im Scharffeuer decorirten Mündener Fayencen lassen eine kräftige Anwendung des Blau, der wichtigsten und schönsten aller Scharffeuerfarben, vermissen. Manganviolett und ein mattes Grün herrschen vor, daneben erscheinen untergeordnet Gelb und Blau. Bisweilen wird durch ausschliessliche Anwendung von Grün und Manganviolett eine sehr feine coloristische Wirkung erzielt. So, nur zweifarbig, kommen gut gezeichnete decorative Blumen nach Meissener Art vor. Für die Figuren- und Landschaftsmalerei reichten die künstlerischen Kräfte nicht aus, obwohl man sich öfters auch hierin versucht hat.

Der Steingut-Fabrikation, welche auch hier die Fayence verdrängte, wurde von der besseren englischen Waare starker Wettbewerb bereitet. Zur Zeit der Kontinentalsperre soll sie jedoch während einiger Jahre einen grossen Aufschwung genommen haben; 1813 soll für 20 000 Thaler und in einem anderen Jahr gar für 30 000 Thaler Waare abgesetzt worden sein, was aber nicht zu dem beglaubigten finanziellen Rückgang des Unternehmens um jene Zeit stimmt.

Als Marken kommen am häufigsten vor drei, den drei Halbmonden des Hanstein'schen Wappens entsprechende ☾ oder ein M.

Mündener Fayencen.

Netzvase, auf den Kreuzungen blaue Vergissmeinnicht, auf dem Deckel eine manganviolette Rose mit blassgrünen Blättern. Marke: Die drei Halbmonde und P.

Ovale Schüssel mit Netzrand, auf den Kreuzungen blaue Vergissmeinnicht; im Spiegel vierfarbiger Blumenstrauss. Marke: Die drei Halbmonde und E.

Zwei Teller mit Blumen in Manganviolett und Grün. (S. Abb. S. 353.) — Ovale Schüssel mit Griffen, ebenso bemalt. — Helmförmige Wasserkanne, ebenso bemalt. Marke dieser Stücke: Grünes M.

Netzvase, auf den Kreuzungen manganviolette Blümchen; im Netzwerk drei Rococo-Kartuschen mit Landschaften in Manganviolett und Grün. Ohne Bez.

Teller mit Netzrand; auf den Kreuzungen blaue Vergissmeinnicht. Im Spiegel ein gekrönter Schild mit einem von einer Hand aus Wolken gehaltenen Anker, dahinter Krummstab und Schwert; umgeben von der Inschrift „Vivat Ludovica supernae anchora spei veni firmata", in welcher ausgezeichnete Buchstaben, als römische Zahlzeichen addirt, die Jahrzahl 1782 ergeben. Ueber dem Wappen „Die Hoffnung machet nicht zu schanden. Röm. C. 5 v. 5."; daneben: „Das Untertheil" [scl. des Ankers] — „Der Schiffer Heil."; darunter: „Louisens Wohlfahrt gleicht den Segeln, die auf dem Anker sicher stehn; denn ihre Hoffnung folgt den Regeln, die nur auf Gottes Beystand sehn." Marke: Gelbes M.

Von geringerer Bedeutung als die Mündener Fabrik war die Fayence-Fabrik, welche ungefähr um dieselbe Zeit von dem hannoverschen Minister Rudolf Johann von Wrisberg in Wrisbergholzen unweit von Hildesheim begründet wurde. Von ihren Erzeugnissen ist wenig bekannt. Vorzugsweise wurde die Blaumalerei gepflegt, wobei u. A. Behangmuster in der Art der Rouen-Fayencen angewendet wurden. Den Uebergang zur Muffelfarben-Malerei scheint Wrisbergholzen ebensowenig wie Münden mitgemacht zu haben.

Terrine von Fayence mit dem Marschalck'schen Wappen in Blaumalerei; Vielstich'sche Werkstatt in Lesum, 1773. Höhe 29 cm.

Fayencen von Vegesack und Lesum (Unter-Weser).

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Drei Bremische Bürger, die Kaufleute Joh. Christoph Mülhausen, Diderich ter Hellen und Wilhelm ter Hellen oder Torhellen gründeten im Jahre 1750 in Aumund bei Vegesack eine „Pottbeckerey, Zuckerform- und Porzellainfabrik", als deren Werkmeister Joh. Christoph Vielstich aus Braunschweig angestellt wurde, welcher von 1748—50 als Gesell bei dem Hamburger Töpfermeister Henning Dettleff Hennings gearbeitet hatte. Nachdem Mülhausen im Jahre 1755 gestorben war, verkauften die Torhellen im Jahre 1757 die bankerotte Fabrik.

Ein Erzeugniss dieser Fabrik ist die Butterdose in Form einer auf einem weissen Teller festliegenden, in den natürlichen Farben bemalten Melone mit der Marke M. T. T., den drei Anfangsbuchstaben der Namen der Gründer.

Der Käufer der Fabrik, Albrecht d'Erberfeldt zu Bremen, vermochte trotz Anstellung eines Strassburger Meisters und schwäbischer Arbeiter keine Erfolge zu erzielen und gab die Herstellung von Fayencen nach wenigen Jahren auf. Einer seiner Meisterknechte Namens Kirch ist wahrscheinlich derselbe Kirch, welcher im Jahre 1765 bei der Einrichtung der Fayence-Fabrik zu Kellinghusen in Holstein mitwirkte.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Nach vierjähriger Wirksamkeit in der Aumunder Fabrik liess sich deren Werkmeister Johann Christoph Vielstich in Lesum nieder. Er machte, nachdem das d'Erberfeldt'sche Privileg im Jahre 1761 verfallen war, anfangs gute Fortschritte und setzte nach einer vorübergehenden Stockung im Jahre 1773 sein Geschäft bis an sein Lebensende 1794 fort. Vielstich fabricirte ausser der Irdenwaare und den gewöhnlichen Gebrauchsgeschirren: Tischplatten, Schreibzeuge, Potpourris, Melonenbutterdosen, Fruchtkörbe, weisse und couleurte Figuren, Wandfliesen und Oefen, letztere braun, schwarz und „gemarmelt" oder weiss mit Blaumalerei.

Aus seiner Fabrik stammt die S. 355 abgebildete blau decorirte Terrine mit dem Marschalck'schen Wappen. Auf deren Anfertigung bezieht sich wohl eine Notiz vom 16. März 1773 in dem erhaltenen Vielstich'schen Geschäftsbuche „an Herrn Hauptmann von Mahrschal vor den Herrn Hauptmann von Döcken eine Punschbohlö mit Wapen zum Preise von 2 Thlr. 24 Gr."

Mecklenburgische Fayencen.

In Mecklenburg hatte die Töpferkunst zur Zeit der Renaissance in glasirten Oefen und in kunstvollem Zierwerk aus gebranntem Thon für den Schmuck von Fassaden Bedeutendes geleistet, dann aber war es von ihr still geworden und erst, als im 18. Jahrhundert der keramische Erfinderdrang seinen Gipfel erreichte, gab sie wieder einige Lebenszeichen, über welche wir Director F. Schlie nähere Mittheilungen verdanken.

Zu Anfang der sechziger Jahre ertheilte Herzog Friedrich dem Töpfer Appelstädt auf der „Vorstadt Schwerin" (Rostockerstrasse 24) ein Privileg auf die Anfertigung von „Fayencen oder unächtem Porzellan". Diese Fabrik ist von Appelstädt auf dessen Schwiegersohn Malm übergegangen und hat bis in unsere Tage bestanden. Aus ihr sind mancherlei Gefässe hervorgegangen, u. A. Suppenterrinen, deren Form derjenigen der damals üblichen zinnernen Terrinen nachgebildet erscheint. Neben der Blaumalerei, wie sie in den Streublümchen auf einer derartigen Terrine im Schweriner Museum erscheint, wusste Appelstädt auch andere Scharffeuerfarben anzuwenden, wie ebendort an einer grossen, als Deckelgefäss gestalteten violetten Traube mit grünen Blättern zu ersehen.

Ein zweiter Versuch wurde auf dem Gute Gross-Stieten bei Wismar gemacht, welches von 1743 bis 1759 in den Händen des ungarischen Oberstlieutenants Otto von Hagen war, aber in den fünfziger Jahren des Jahrhunderts von einem Kammerherrn von Bülow verwaltet wurde. Dieser schloss behufs Anlegung einer Porzellanfabrik einen Vertrag mit dem zugereisten Arkanisten Christoph Ludwig Chelii. Wenn es auch mit dem Porzellan nichts wurde, bezeugen doch einige, die Bezeichnung Gross-Stieten und den Namen des Chelii tragende Stücke, darunter sogar eine Gruppe nach Meissener Art, dass der Arkanist in der Herstellung von Fayencen bewandert war. In Folge von Streitigkeiten mit dem Kammerherrn entwich Chelii schon 1754 nach Wismar.

Was dort aus ihm geworden, ist nicht überliefert, ebensowenig ob die Porzellan- und Steingut-Fabrik, zu deren Anlage in Wismar der Rathsapotheker Franz Kindt und der Schiffsbaumeister Nils Ahsberg und Genossen am 12. September 1754 ein Privileg vom Rathe der Stadt erhielten, es zu Bränden wirklich gebracht hat.

Suppenterrine von Fayence, bemalt in Manganviolett, Grün, Gelb und wenig Blau. Rörstrand 1767. Länge der Unterschüssel 49 cm.

Schwedische Fayencen.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Als nach dem Tode Karls XII. Schweden mit seinen Feinden Frieden geschlossen hatte, bemühten sich die Regierung und die Volksvertretung, dem während der langen Kriegsjahre gesunkenen Wohlstand des Landes durch die Förderung industrieller Unternehmungen aufzuhelfen. Holländische und englische Fabrikanten wurden in's Land gezogen und durch Staatsmittel und Privilegien gefördert. So geschah es auch durch Vermittelung des schwedischen Gesandten in Kopenhagen, Peter Adlerfelt, dem deutschen Fayencetöpfer Johan Wulf oder Wolf. Im Jahre 1725 traf dieser in Stockholm ein und bewies seine Kunst durch allerlei von ihm aus Kopenhagen mitgebrachte, sauber ausgeführte Gefässe mit blauen Malereien. Im folgenden Jahre verbanden sich zwanzig angesehene Stockholmer zu einer Actiengesellschaft für den Betrieb einer „Porzellan-Fabrik“. Dieselben pachteten vom Staate die unweit der Hauptstadt belegenen Gebäude von Gross-Rörstrand, richteten dort die Oefen ein und erbaten i. J. 1728 unter Berufung auf einen im Monat August in Gegenwart des Königs als wohlgelungen erwiesenen ersten Brand die üblichen Privilegien, welche ihnen auch im Februar 1729 gewährt wurden. Bevor jedoch der Aufgabe, eine der Delfter durchaus vergleichbare Waare in regelmässigem Betriebe herzustellen, genügt werden konnte, vergingen noch etliche Jahre. Wolf bewährte sich nicht. Ein anderer Deutscher Christoph Conrad Hunger, welcher zuvor in Meissen und Wien als Vergolder und Emailleur gearbeitet hatte.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

war schon i. J. 1728 berufen worden; doch auch dieser blieb nur bis 1733. Ihm folgte ein früherer Mitarbeiter Wolf's A. N. Ferdinand, diesem ein vierter Deutscher J. G. Taglieb, und diesem i. J. 1741 der Schwede Andreas Fahlström, welcher als Lehrling unter seinen Vorgängern ausgebildet worden war.

Gar zu gering darf man die Leistungen Rörstrands in seiner ersten Periode unter deutscher Leitung nicht anschlagen. Aus den von G. H. Stråle veröffentlichten Actenstücken ergiebt sich, dass schon im Sommer 1733 für über 4500 Kupferthaler fertige und für etwa vier mal so viel in Arbeit befindliche Waare, sowie Materialien für ein volles Betriebsjahr vorhanden waren, und erhaltene Stücke mit den Namen der deutschen Werkmeister lassen auf tüchtige Leistungen in Blaumalerei nach Delfter Art schliessen. Ein Inventar von 1734 zählt schon sehr mannigfache Gegenstände auf, die nahezu Alles umfassen, was in irgend einer anderen Fayence-Fabrik hergestellt wurde. Die angeblichen Enttäuschungen, über welche Klage geführt wurde, mögen sich daher erklären, dass man auch das „feine" d. h. echte Porzellan, für welches man schon 1735 ein Patent erwirkte, herstellen wollte, was freilich noch in langen Jahren, auch unter Fahlström's Leitung nicht gelang. Unter diesem behielten die in der Regel mit „Stockholm" und allerlei auf die Maler deutenden Buchstaben, oft auch mit der Jahreszahl bezeichneten Fayencen von Rörstrand noch die Delfter Weise bei. Auch Behangmuster nach Rouener Art treten auf, und als eine glückliche Neuerung die Verzierung mit aufgesetztem Weiss auf kleisterblauer Glasur in Verbindung mit der Blaumalerei.

Die zweite Periode Rörstrands beginnt mit der Bildung einer neuen Gesellschaft i. J. 1753. Einer der Gesellschafter, Elias Magnus Ingman, liess sich in Rörstrand nieder, beseitigte den unter Fahlström eingerissenen Schlendrian und hob die Fabrikation so nachdrücklich, dass ihr Jahreserzeugniss sich 1755 schon auf 200 000 Kupferthaler belief. Er starb, inzwischen unter dem Namen Nordenstolpe in den Adelsstand erhoben, i. J. 1773 als alleiniger Besitzer Rörstrands. Dieses ging auf seinen Sohn gleichen Namens über, welcher durch Kauf auch die zweite Stockholmer Fabrik Marieberg an sich brachte, aber die Herstellung von Fayencen in Rörstrand bald zu Gunsten der Fabrication von Steingut nach englischer Art einschränkte und endlich aufgab. Seine Erben verkauften die so herabgekommene Fabrik i. J. 1797.

In den ersten Jahren der Ingman-Nordenstolpe'schen Periode unterscheiden sich die Erzeugnisse Rörstrands noch nicht wesentlich von denjenigen seiner früheren Periode. An Stelle der Chineserien und der Behangmuster tritt das Rococo-Ornament in den Vordergrund; mager und unverstanden füllt es die Mitte vieler Teller mit geistlosen Motiven. Glücklicher war der Einfluss der blumigen Richtung des Rococo. Schon i. J. 1759 ist der neue Geschmack in Rörstrand zum Durchbruch gelangt. Die Blaumalerei herrscht nicht mehr allein; viele der feineren Stücke zeigen bunte Blumenmalereien in Muffelfarben über der Glasur, Füsse und Griffe, die bewegten Formen oder die Astbildungen, welche das Rococo liebte, und die Deckelknäufe erhalten die Gestalt von Früchten oder Blumen. Um das Jahr 1770 hat dieser Geschmack den älteren völlig verdrängt; da die Muffelfarben, besonders das schwierige Roth, nicht immer gelingen mochten, wandte Rörstrand um diese Zeit eine nur ihm

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

eigene Farbenzusammenstellung an. Ein blasses Manganviolett an Stelle des Roth, ein trübes Gelb-Grün, ein reines Citronengelb, daneben in mässiger Verwendung ein reines helles Blau sind die wenigen Farben, mit welchen Rörstrand viele seiner Blumenmalereien ausführte und die plastischen Rococo-Schnörkel seiner Gefässe und Leuchter höhte. Auf der nicht rein weissen, leicht in's Grüne oder Rothe spielenden Glasur gut gestimmt, zeichnet diese Bemalung die Rörstrand-Fayencen vor anderen auffällig aus.

Schon seit Jahrzehnten wurden in Rörstrand Fayencen hergestellt, bevor die Gründung der anderen schwedischen Manufactur zu Marieberg durch Johann Eberhard Ludwig Ehrenreich, den Zahnarzt des Königs, angeregt wurde. Wieder bildete sich zu diesem Zwecke eine Gesellschaft, deren Hauptstütze der einflussreiche Gouverneur des Kronprinzen, späteren Gustavs III., Baron Karl Friedrich Schäffer war. Zu Marieberg im Gebirg unweit der Hauptstadt liess die Gesellschaft i. J. 1758 Werkstätten und Oefen erbauen. Als Ziel verfolgte man hier die Herstellung des echten Porzellans, doch beschränkte man sich, als eine Feuersbrunst die ersten Anlagen zerstört hatte, auf die Fayencen. Wieder ist es ein Deutscher, der seit 1757 in Rörstrand beschäftigte Johann Buchwald, welcher den Betrieb als Töpfermeister einrichtete. So rasch brachte Ehrenreich die Anstalt in Schwung, dass schon i. J. 1760 130 Arbeiter, 1762 248 Arbeiter und 6 Zeichner für die Fabrik beschäftigt wurden und im Jahre 1766 der Werth der Production auf 200 000 Silberthaler stieg. Trotzdem trat Ehrenreich im selben Jahre von der Leitung zurück; aus welchen Gründen ist nicht aufgeklärt. Ein Jahr später begegnen wir ihm in Stralsund, dessen Fayence-Fabrik er bald zu ausserordentlicher Blüthe erhob.

Ehrenreich's Nachfolger war der Franzose Pierre Berthevin, welcher seine Schule in einer französischen Porzellanfabrik durchgemacht hatte. Er knüpfte in Marieberg ganz an die Leistungen seines Vorgängers an; denn was von dort entstandenen Weichporzellanen ihm zugeschrieben werden könnte, ist von geringer Bedeutung. In Folge der Ungunst der allgemeinen Geschäftslage sank die Production Mariebergs jetzt rasch auf die Hälfte ihres Werthes und 1769 wurden nur noch 90 Arbeiter beschäftigt. Im selben Jahre trat Berthevin zurück, um bald nachher in der Frankenthaler Porzellan-Fabrik aufzutauchen. In Marieberg ersetzte ihn ein in Rörstrand ausgebildeter Dreher, Heinrich Stén, welcher die Leitung bis zum Verkauf der Fabrik an den Besitzer Rörstrands, Nordenstolpe, i. J. 1782 behielt. Nach dieser Zeit bereitete auch hier wie dort die Herstellung des englischen Steingutes der Fayence ein Ende. Nochmals übernahm hierbei ein Deutscher, Philipp Andreas Schirmer, die Oberleitung. Zuvor schon hatte man seit 1780, unter Mitwirkung des Franzosen Jacques Dortie echtes Porzellan hergestellt. Der Verfall der Fayence-Fabrik war nicht mehr aufzuhalten; 1788 stellten die Nordenstolpe'schen Erben auch hier den Betrieb ein; 1796 wurden die Liegenschaften an die Stadt Stockholm, die Fabrikbestände zugleich mit der Fabrik zu Rörstrand an B. R. Geijer verkauft.

Die in der Regel mit den drei Kronen des schwedischen Wappens oder einem verbundenen M und B, den Buchstaben der Maler und den Daten bezeichneten Fayencen von Marieberg verfolgen in Modellen und Malereien die schon früher von Rörstrand eingeschlagene Richtung der

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Strassburger Fayencen. Ihre Erfolge sind wechselnde und unter allen übrigen Fayence-Fabriken giebt es keine, deren Farben so geringe Einheitlichkeit zeigen. Bald gelingt es, das schöne Karminroth Strassburgs auf einer milchweissen Glasur so täuschend nachzuahmen, dass man ohne die Marke eine elsässische Fayence zu sehen meint; bald erscheint das Roth als ein sehr blasses Rosa, dabei das Grün als ein helles Gelbgrün, beide von gefälliger Wirkung; bald nimmt das Roth einen violetten Ton an; nie jedoch tritt, wie bei Rörstrand, an seine Stelle das Manganviolett. In den Modellen folgt man noch mehr den Meissener Vorbildern; so auch in der Anwendung plastischer Blumen- und Fruchtzweige, welche die Fuss- und Deckelgriffe bilden oder die ganzen Vasen schwerfällig umranken. Auch in Figuren versucht man sich, jedoch mit geringem Glück, da die dicke Emailglasur die Formen allzusehr abstumpfte. Unter den Malern der Ehrenreich'schen Zeit ragen der Däne Heinrich Frantzen und dessen Sohn Johann Otto hervor.

Fayence-Terrine, bemalt in bunten Muffelfarben, das Wappen vorgedruckt; aus dem Service des Barons de Breteuil. Marieberg, 1768—69. Durchm. d. Schüssel 53 cm.

Unter Berthevin's Leitung wurde in Marieberg, hier zuerst auf dem Festlande, die englische Erfindung des Ueberdruckens von Kupferstichen auf glasirtes Geschirr eingeführt. Nach schwedischer Annahme wurde dieses Verfahren nicht den Engländern entlehnt, sondern von dem Marieberger

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Fayencemaler Andreas Stenman selbstständig erfunden. Mit dem neuen Verfahren decorirt wurde unter Anderem das grosse Tafelservice, welches der bei der Fabrik auch geschäftlich betheiligte französische Gesandte in Stockholm Baron Le Tonnelier de Breteuil daselbst mit seinem Wappen bestellt hatte.

Fayencen von Rörstrand unter den deutschen Werkmeistern und Andreas Fahlström 1727—1753.

„Frukostbrika", Vorkostschale, mit einer Vertiefung in der Mitte und sechs am Rande, in der Mitte Blumenkörbe, an den Rändern Behangmuster mit Früchten in Blaumalerei, bez. Stockholm, bemalt von Joakim Silfverskong (J. S.)

Fayencen von Rörstrand unter Nordenstolpe 1753—1773.

Teller, kleisterblaue Glasur mit aufgesetztem Weiss und dem strahlenden Nordstern in Blaumalerei, bez. Stockholm 31. Mai 1759; bemalt von Joakim Silfverskong (S). — Teller mit dem gekrönten F. A. des von 1751—71 regierenden Königs Adolf Friedrich, bez. Rörstrand 20. Mai 1763; bemalt von N. Fernberg (F). — Teller mit kleisterblauer Glasur und Blaumalerei, Rococo, bez. Rörstrand, 27. März 1766, bemalt von P. B. — Schüsseln ähnlicher Art vom 12. Mai 1767 und 16. Juni 1770. — Suppenterrine: Rococo, bemalt in Manganviolett, Grün, Gelb und wenig Blau, als Deckelknauf ein Apfel, bez. Rörstrand, 21. Juli 1767, bemalt von Carl Boivie (C. B.), dazu die Schüssel und der Saucenguss vom 26. Mai 1767. (S. d. Abb. S. 357 u. 361). (Geschenk von Frau C. Blanquet Wwe.) — Leuchter, Rococo, ähnlicher Decor, bez. Rörstrand, 11. Juni 1767, bemalt von Erik Löfström. (E. L.) — Teller, mit Streublumen in denselben vier Farben, vom 20. Juni 1770, bemalt von demselben (L).

Fayencen von Marieberg unter Ehrenreich. 1758—1766.

Grosse Schüssel, Rococo, mit bunten Blumen bemalt von Johan Widman. (J. W.) Ohne Jahr. — Terrine mit Schüssel, Rococo, bemalt in Grün, Roth, Gelb; auf dem Deckel ein Rebhuhn über Gemüsen. Ohne Jahr. — Anbietplatte, mit Asthenkeln und bunten Blumen, bemalt von Johan Widman. (J. W.) 25. Januar 1766.

Fayencen von Marieberg unter Berthevin. 1766—1769.

Teller mit kleisterblauer Glasur, blauen Blumen und aufgesetztem Weiss, vom 4. Mai 1768. — Grosse Suppenterrine nebst ringförmiger Unterschüssel, bemalt mit bunten Streublumen und dem vorgedruckten, bemalten Wappen des Baron le Tonnelier de Breteuil; als Griffe Rüben, als Knauf Muschel und Schilf; die Terrine vom 7. Nov. 1768, die Schüssel v. 13. Jan. 1769 (letztes Datum unter Berthevin's Leitung). (S. Abb. S. 360).

Saucenguss von Fayence, zu der S. 357 abgebildeten Terrine gehörig. Rörstrand 1767. Höhe 11 cm.

Fayencen von Stralsund.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Die Stadt Stralsund, einst ein angesehenes Glied der Hansa, hatte im dreissigjährigen Kriege ihre evangelische Freiheit gegen die Wallensteiner mannhaft behauptet. Später in wechselndem Besitz des Grossen Kurfürsten und der schwedischen Krone, blieb das vielumstrittene Stralsund von 1720 bis 1814 unter schwedischer Herrschaft und wurde erst 1815 von Dänemark, dem die Stadt im Kieler Frieden zugefallen war, an Preussen abgetreten. In ihre schwedische Zeit fällt das Entstehen und Vergehen ihrer Fayence-Fabrik.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts lagen Hunderte von Bauplätzen inmitten der Stadt wüst, da es der durch die Kriege verarmten Einwohnerschaft an Mitteln zum Neubau und zur Zahlung der Grundbuchschulden gebrach, wodurch auch die wenigen Wohlhabenden und selbst die Kassen der milden Stiftungen in den Nothstand mit hineingezogen wurden. In dieser Zeit der Noth versuchte der Kammerrath von Giese, ein reicher Armeelieferant der schwedischen Krone, durch gewerbliche Unternehmungen der verarmten Stadt aufzuhelfen. Eines dieser Unternehmen war die Fayence-Fabrik, welche derselbe im Jahre 1757 in eigens dafür errichteten Gebäuden an der Tribseerstrasse begründete. Die Entdeckung eines vorzüglichen Thones auf Hiddensee, welches dem Kammerrath gehörte, gab dazu den Anstoss. Von dort konnte der Thon, nachdem er in grossen Schlammkästen gereinigt worden, zu Schiff nach Stralsund gebracht werden. Auf die Erbauung der Fabrik mit ihren drei Hauptgebäuden, etlichen Nebengebäuden und zwei Brennhäusern soll von Giese nicht weniger als 50 000 Thaler verwendet haben. Von dem Umfang der Anlage zeugt, dass der grösste Ofen mit seinen 810 Kokern auf einmal 6480 Teller glattes Geschirr, der kleinere mit 424 Kokern 3392 Teller aufnehmen konnte. Die zum Betriebe nöthigen Dreher, Former, Maler und Brenner wurden von auswärts verschrieben, zumeist wohl aus den Fabriken zu Stockholm.

Nach den ersten misslungenen Versuchen nahm die Fabrik rasch einen bedeutenden Aufschwung. Sie konnte bald mit den Leistungen Rörstrands und Mariebergs in deren Blüthezeit um so erfolgreicher wetteifern, als der verdienstvolle Begründer der letztgenannten Manufactur nach Stralsund übersiedelte und die Leitung der Giese'schen Fabrik übernahm, ob als Pächter oder Theilhaber ist nicht aufgeklärt. Jedenfalls war Ehrenreich nicht einfacher Director, sondern auch mit eigenen Mitteln betheiligt, wie aus den nach Giese's Tod ausgetragenen Streitigkeiten erhellt. Welche Bedeutung dem aufblühenden, zahlreiche Hände beschäftigenden Unternehmen von den Behörden beigemessen wurde, erhellt daraus, dass die vier Klöster der Stadt für jene Zeit erhebliche Summen dem Herrn von Giese und dem Hofrath Ehrenreich zur Aufrechterhaltung des Betriebes darliehen, und sogar die Landstände dem Letzteren unter Zustimmung von Giese's mit einer Anleihe von 6500 Thalern behülflich waren.

Auf der Höhe ihrer Entwickelung angelangt, wurde die Fabrik durch das Auffliegen des Pulverthurmes beim Triebseer Thor am 12. Dec. 1770 schwer betroffen. Die Baulichkeiten wurden erheblich beschädigt, Modelle und fertige Waaren zertrümmert. Von diesem Schlage konnte die Fabrik sich nie mehr recht erholen, obwohl auch später noch ausge-

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

zeichnete Fayencen, Prachtstücke der Technik, aus ihr hervorgegangen sind. Wie aus einem Schreiben von Giese's an den Senat von Stralsund vom 21. Dec. 1772 erhellt, fallirte damals Ehrenreich. Trotzdem scheint er die Fabrik nicht verlassen zu haben. Dem unermüdlichen Giese gelang es, den Betrieb aufrecht zu erhalten und nicht nur den Bedarf von Schwedisch-Pommern und Rügen nahezu völlig zu decken, sondern auch nicht unerhebliche Mengen auszuführen. Im Jahre 1780 z. B. wurden gar keine Fayencen, 1781 deren nur für 62 Thaler eingeführt; dagegen wurden im ersteren Jahre noch für 3298 Thaler, im zweiten für 1626 Thaler ausgeführt. Diese Zahlen fallen aber in eine Zeit des Sinkens der Fabrik. Als ihr Schöpfer i. J. 1780 gestorben war, wurde den Erben die Fortführung durch den Prozess erschwert, welchen die Landstände wegen des dem Ehrenreich gewährten Darlehens gegen sie anstrengten. Als 1785 ein Vergleich zu Stande kam, war die Lebenskraft des Unternehmens schon am Ende. Der Betrieb wurde eingestellt und erst wieder aufgenommen, als die Landesregierung und der Rath der Stadt, welche das Unternehmen zu erhalten wünschten, dem letzten technischen Leiter desselben, Carl, als er die Fabrik käuflich übernahm, die alten Capitalien belassen und ein neues Darlehen zu 2½ Procent Zinsen gewährt hatten. Auch dies half nicht. Die Herrschaft der Fayence war vorüber, und schon im April 1788 stand die Fabrik nochmals still. Die Landstände liessen zur Sicherung ihrer Forderungen die Gebäude und Vorräthe unter Siegel legen, im nächsten Jahre jedoch den Betrieb unter der Leitung von landständischen Beamten für ständische Rechnung wieder aufnehmen, aber ohne Erfolg; im Jahre 1792 stockte die Fabrik zum dritten Male; Gebäude und Inventar wurden verkauft.

Die Leistungen Stralsunds sind, was die Menge, Mannigfaltigkeit und Güte der Fayencen betrifft, sehr ansehnliche gewesen. Zu einem selbstständigen, führenden Geschmack hat sich die Fabrik aber nicht aufgeschwungen; sie blieb zunächst von dem in Marieberg herrschenden Geschmack abhängig, sowohl was die Formen der Vasen und ihrer mit Figuren oder Thieren ausgestatteten Sockel und die häufige Anwendung frei aufliegender Blüthenzweige, wie das Schwanken in den Farben betrifft.

Grosse Potpourri-Vase, ohne Deckel 75 cm hoch; bemalt mit einer schwarzen Gebirgslandschaft in Kupferstichmanier; an dem vielfarbigen Rocaille-Sockel vollrunde Figuren: Venus, von Amoretten bedient, am Rande einer Muschelschale, in deren Vertiefung eine Landschaft vielfarbig gemalt ist. Bez. 1774 April 21 mit der aus einer Pfeilspitze (? den drei Kreuzesnägeln) des Stadtwappens von Stralsund gebildeten Fabrikmarke, dem E. Ehrenreichs und dem W. B. des schwedischen Malers Johan Wahlbom. (Aus dem Vermächtniss der Frau Magdalene Hülsz, geb. Johannsen.)

Gehäus für eine Taschenuhr, aus vielfarbig bemaltem Muschelwerk. Leuchter mit Blaumalerei. — Beide bezeichnet.

Fayencen von Kopenhagen.

Nach C. Nyrop wurde die erste, in der dänischen Hauptstadt auf einem von König Friedrich IV. überwiesenen Bauplatz in der grossen Königstrasse auf gemeinschaftliche Rechnung von fünf Theilhabern begründete, „Fabrik für Delfter Porzellan“ oder „holländisches Steinzeug“ am 21. December 1722 mit einem 30 jährigen Privileg gegen die Herstellung blauweisser Fayencen in anderen Fabriken geschützt. Ihr erster Meister

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Johan Wolf siedelte schon i. J. 1725 nach Stockholm über, um dort die Rörstrander Fabrik einzurichten. Ihm folgte Peter Wartberg, diesem schon im nächsten Jahre Ærebo, endlich i. J. 1727 der Deutsche Johan Ernst Pfau, unter dessen bis zum Jahre 1749 währenden Leitung die Fabrik sich gut entwickelte, ohne jedoch von der Blaumalerei zu der um diese Zeit von vielen anderen Fabriken eingeführten Malerei mit bunten Muffelfarben überzugehen. Das J und P des Meisters wurde wie C. Nyrop vermuthet und J. W. Frohne behauptet, als Marke der Fabrik angenommen und auch nach Pfau's Abgang beibehalten. Das Privileg wurde i. J. 1742 auf nochmals 30 Jahre erstreckt. Unter Pfau's Nachfolger Christian Gierlöv, welcher zugleich Eigenthümer der Fabrik wurde, sinken deren Leistungen, die auch jetzt nicht über „ganz weisses, ganz blaues oder blau und weisses Porzellan" hinausgingen.

Pfau war im Allgemeinen holländischen und nordfranzösischen Vorbildern gefolgt. Seine Fayencen sind an dem dunklen, mit hellen Rissen durchzogenem Blau kenntlich; auch fehlt ihnen der frische Glanz, welchen die Delfter Fayencen durch das Ueberstäuben mit Schmelzpulver erhielten. Unter Gierlöv wandte man sich mehr den Mustern zu, welche damals von Meissen ausgingen und in dem Zwiebelmuster ihren typischen Ausdruck fanden. Auffällig sind in seinen Malereien die schweren dunkelblauen, von weiss ausgesparten Adern durchzogenen Blätter.

Im Jahre 1753 ersteht der Gierlöv'schen Fabrik eine Konkurrenz in der von dem Hofbaumeister Jacob Fortling zu Kastrup auf der Insel Amager errichteten Fabrik. Fortling lässt aus Grenzhausen sachkundige Männer (Peter Remy und Jacob Wortmann) kommen und i. J. 1754 hält sich, von Fortling berufen, auch Joseph Adam Hannung, welcher damals noch nicht die Strassburger Fabrik seines Vaters übernommen hatte, kurze Zeit in Kopenhagen auf. Sein Besuch scheint jedoch ohne Einfluss auf die Fabrikation geblieben zu sein. Am 27. Juni 1755 erhält auch Fortling ein Privileg zur Herstellung „aller Arten Steinzeug und Porzellan mit Ausnahme des Delfter Porzellans", d. h. des blauweissen, welches Gierlöv vorbehalten blieb. Im selben Jahre trat der Strassburger J. G. Richter in die Fabrik ein, die nun so guten Fortgang hatte, dass Fortling 1760 auch die Leitung des „echten Porzellanwerkes" erhielt. Aber schon 1761 starb Fortling; nur wenige Jahre konnte seine Wittwe den Betrieb fortsetzen, und nach wiederholtem Besitzwechsel ging die Fabrik gegen Ende des Jahrhunderts ein. Um dieselbe Zeit war auch die Fabrik in der grossen Königstrasse in Verfall gerathen, so dass ihr Privileg schon 1770 aufgehoben wurde. Die Erzeugnisse der Kastruper Fabrik sind noch nicht sicher nachgewiesen.

Kopenhagener Fayencen aus der Fabrik in der grossen Königstrasse.

Schüssel mit guter Blaumalerei in Delfter Art, bez. mit der dem Pfau zugeschriebenen Marke und H 6 oder G?).

Suppenterrine, mit belebten Landschaften und Theetischplatte mit dem von Rumohr'schen Wappen in Blaumalerei, 1772. Beide bez. mit der angeblichen Marke Pfau's und C. B.

Futter- u. Wassernapf für einen Vogel.

Teller mit der Chiffre König Friedrich's V. (1746—66).

Suppenterrine, Marke B., und herzförmige Schale, mit chinesischen Pflanzen in Blaumalerei.

Schleswig-Holsteinische Fayencen.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Das Gründungsfieber, welches um die Mitte des 18. Jahrhunderts aller Orten in Deutschland zur Einrichtung von Porzellan- oder Fayence-Fabriken reizte, ergriff auch die schleswig-holsteinischen Lande. Von diesen gehörte damals Schleswig zur dänischen Krone, während der grössere Theil von Holstein als „gottorp'scher Antheil" unter dem in Kiel residirenden Herzog Karl Peter Ulrich stand, welcher bekanntlich 1762 als Peter III. den russischen Thron bestieg. Im Jahre 1767 ging jedoch der Antheil des Hauses Gottorp an Holstein durch einen i. J. 1773 ratificirten Tauschvertrag auf Dänemark über, und so ward ganz Schleswig-Holstein dem Scepter des Königs Christian VII. von Dänemark unterthan.

Zur Herstellung von Porzellan kam es nirgends. Als urkundlich erste Fayence-Fabrik des Landes erscheint die im Jahre 1755 zu Schleswig begründete; ihr folgt alsbald die Fabrik zu Eckernförde; mit dem reichen Erbe dieser wirthschaftet die bedeutende Kieler Fabrik und auf letztere folgt die nicht minder leistungsfähige Fabrik zu Stockelsdorff bei Lübeck. In Kellinghusen erblühte eine mehr die bäurischen Bedürfnisse befriedigende Fayence-Industrie, welche vielleicht noch zurückreicht hinter die Anfänge Schleswigs und noch in vollem Betriebe stand, als zu Anfang des 19. Jahrhunderts alle übrigen Werkstätten schon wieder eingegangen waren. In Rendsburg wurde neben echter Fayence das weisse englische Steingut und schwarze Wedgwood-Waare erzeugt. In Flensburg versuchte man es mit der Fayence, ohne es den übrigen Fabriken des Landes darin gleichthun zu können. In Plön wurden Oefen angefertigt. In Oldesloe kam man über vereinzelte Versuche nicht hinaus. Altona betheiligte sich in bescheidenem Maasse an der Herstellung jener Fayence-Oefen, deren kunstvolle Gestaltung und Bemalung der Stadt Hamburg einen Ehrenplatz unter den Stätten deutscher keramischer Kunst im 18. Jahrhundert sichert.

Fayencen von Schleswig.

Die Geschichte dieser ältesten Fayence-Fabrik des Landes beginnt mit einem am 29. November 1754 an die königliche Regierung gerichteten Bittgesuch des Ludewig von Lücke. Dieser will, um sich für eine ihm vom Könige Friedrich V. von Dänemark ausgesetzte Pension dankbar zu erweisen, „seine erlernte Kunst und Wissenschaft in Schleswig weiter fortsetzen und zu solchem Zwecke eine Fabrique von echter und unechter Porcelaine anlegen". Er hofft hierfür Kapitalisten zu gewinnen und will „ihnen ohne einiges Gehalt dienen, die Direction der Fabrique führen". Die Privilegien, welche er für diese erbittet, sind Steuerfreiheit der Fabrik und der daselbst beschäftigten Künstler und Handwerker, Militärfreiheit derselben, Stempelfreiheit der in Anlass der Fabrik geschlossenen Contracte; Zollfreiheit für ihre Erzeugnisse in des Königs Landen, Verbot der Einfuhr allen fremden Porzellans, ausgenommen des von der asiatischen Compagnie in Kopenhagen eingeführten, jedoch unter der Voraussetzung, dass die Production der in Schleswig zu gründenden Fabrik den Bedarf des Landes decke.

Diesem weit ausgreifenden Gesuch widerspricht am 11. März 1755 ein Bericht des Rathes der Stadt Schleswig, indem er das Vorhaben wohl als ein nützliches und auf alle Art und Weise zu unterstützendes Werk

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

anerkennt, aber doch ernstliche Bedenken gegen das Einfuhrverbot fremder Waare erhebt. Das allgemeine Wohl werde besser gewahrt, wenn eine Fabrik es durch hervorragende Güte, billigen Preis und ausreichende Menge ihrer Erzeugnisse dahin bringe, dass die auswärtigen Sachen von selber fernblieben. Die Einfuhr fremder, guter Waare, z. B. des holländischen, bremischen, pommerschen Steinzeuges, sei so zu sagen der sicherste Garant, dass der Herr von Lücke seine Fabrik auf der Höhe halten werde, während der Ausschluss jeder Concurrenz ihn leicht verführen möchte, das eine oder andere ausser Acht zu lassen, mithin das Publikum in einen heimlich schleichenden Schaden zu stürzen.

Weitere Gutachten höherer Instanzen suchen die Einwände des Raths abzuschwächen, und am 9. Mai 1755 wird dem Ludewig von Lücke das erbetene Privilegium ertheilt und ihm in den wesentlichen Punkten willfahrt, von dem Einfuhrverbot nur „vorläufig“ Abstand genommen, bis die Fabrik zu Stande gekommen und mit einem zulänglichen Lager unverwerflicher Waare versehen sei. Er petitionirt nun weiter um Ueberlassung eines Bauplatzes für das Werkhaus sammt Brennofen gegen eine jährliche Recognition. Auch dieses Gesuch wird erfüllt, der Platz gegen eine Recognition von einem Reichsthaler jährlich überlassen, jedoch nicht an Lücke, sondern an den Bürgermeister Otte und den Kammerrath und Zollinspektor Rambusch, in denen wir die von Lücke gesuchten und gefundenen Kapitalisten zu sehen haben. Als solche begegnen uns einige Jahre später, als die übrigen Interessenten der Fabrik dieselbe dem genannten Rambusch verkaufen, neben drei Gebrüdern Otte noch ein Schmettow und ein G. A. F. von Adriani, welcher letztere auch schon i. J. 1756 als Käufer desjenigen, am Lollfuss belegenen Gebäudes erscheint, in welchem die Fabrik eingerichtet werden sollte, da man die Erbauung eines eigenen Hauses aufgegeben hatte.

Der Justizrath und Zoll-Inspector Joh. Rambusch, ein Thüringer von Geburt, welcher als Büchsenspanner in des Königs Dienste getreten war, übernahm 1758 die bis dahin mit ungenügenden Betriebsmitteln arbeitende Fabrik um den Preis von 3350 Thalern. Er bringt nun den Betrieb in besseren Schwung — von Ludewig von Lücke hören wir nichts mehr. Arbeiter aus Stralsund werden herangezogen, wie wir aus einer im Jahre 1765 gegen die Rendsburger Fayence-Fabrik angestrengten Klage über die Abjagung des Stralsunder Drehers und Formers Gisler erfahren. Ein am 6. März 1761 ertheiltes Privileg befreit die zur Fayence-Fabrikation erforderlichen Materialien vom Zoll und die Erzeugnisse der Fabrik — ausgenommen jedoch die blau und weissen Sorten — von den Einfuhrzöllen in Dänemark und Norwegen. Die Ausnahme dieses Privilegs erklärt sich dadurch, dass damals in Kopenhagen selbst die Fabrikation von Fayencen mit Blaumalerei, und zwar nur mit solcher, betrieben wurde. Das ganze Lücke'sche Privileg wird erst am 7. Juni 1768 auf Rambusch übertragen, und als derselbe i. J. 1773 gestorben war, auf dessen Sohn, den Commerzrath und Hardesvogt Friedrich Vollrath Rambusch.

Zuvor schon war das i. J. 1755 vorbehaltene Verbot erlassen worden. Eine Anerkennung der Schleswiger Fabrik im Besonderen sollte es jedoch nicht bedeuten, sondern es bezog sich nicht minder auf die inzwischen Schleswig vorausgeeilten Fabriken in anderen Orten des König-

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

reiches. Zuerst wurde, am 11. Februar 1768, die Einfuhr fremder Fayencen und ausländischen Steingutes verboten, dann am 10. April 1770 auch das Feilhalten und der Verkauf dieser Waaren, als Englischer, Friesischer, Stettiner, Delfter u. d. m., „wie immer sie Namen haben mögen, wie auch der Holländischen Wandsteine oder sog. Klinker" untersagt. Am 21. September 1775 wurde dies Verbot erneuert und die Strafe auf Konfiscation und Geldbusse im Werthe der Waare verschärft, auch dem Angeber besonderer Vortheil versprochen.

Nach zwanzigjährigem Besitz der Fabrik petitionirt der Commerzrath Rambusch i. J. 1794 um Verlängerung des Privilegs auf 20 Jahre. Der Magistrat von Schleswig rechnet dagegen vor, wie grosse Summen die Stadt schon durch die Privilegien der Fayence-Fabrik eingebüsst habe. Wieder nimmt der Statthalter die Partei des Bittstellers, — wir erfahren bei diesem Anlass, dass damals noch 18 Arbeiter beschäftigt wurden — und wieder erhält Rambusch das Privileg, aber erst am 6. Januar 1798 und nur auf 15 Jahre, übrigens mit dem Anspruch auf Rückerstattung der während schwebender Sache zuviel erhobenen Abgaben. Im Jahre 1800 verpachtete Rambusch die Fabrik an Lackmann & Wulf auf 3 Jahre, nach deren Ablauf er sie an den Obergerichtsrath Joh. Ad. Friedr. Bilhard für 10 000 Thaler verkaufte, welcher sie nicht wieder zu heben vermochte und i. J. 1814 eingehen liess.

Die Schleswiger Fayencen der Lücke'schen Periode unterscheiden sich von denen der übrigen Fabriken der Herzogthümer durch die vorwiegende Anwendung der Malerei mit Braunstein — Manganviolett — und sehr bewegte, derbe Rocailleformen. Dem Manganviolett gab man offenbar den Vorzug, um sich die Ausfuhr nach Kopenhagen, wohin Blaugut nicht eingeführt werden durfte, offen zu halten. Unter Rambusch kamen mit den Stralsunder Malern die bunten Muffelfarben auf, ohne jedoch, wie später in den jüngeren Fabriken den Ton anzugeben. Auffällig ist das Vorkommen blass-seegrüner Malereien mit violetten Umrissen, welche an gewisse Fayencen von Moustiers erinnern. Im Ganzen stehen die Erzeugnisse Schleswigs weit unter denjenigen der jüngeren Fabriken.

Fayencen der Otte-Lücke'schen Periode der Schleswiger Fabrik:

Punschbowle in Bischofsmützenform, bemalt in Manganviolett mit antiken Köpfen auf Rococo-Kartuschen, bez. mit verschlungenem O und S, darunter L.

Punschbowle in Gestalt eines auf Rocaille-Stützen liegenden Kriegsschiffes mit geschlossenem Verdeck, die Luken als Deckel abhebbar; am Vordersteven ein Löwe; am Stern über der durchbrochenen Galerie ein grosses L. Bemalt in Manganviolett, das Verdeck mit hellblauen Streublumen.

Geschweifte Rocaille-Schüssel mit manganvioletter Bemalung, bez. Sleswig CE (Geschenk des Herrn Regierungsrath Petersen).

Teller mit Rocaille-Rand und Blumen in manganvioletter Malerei, bez. S und FM.

Fayencen der Rambusch'schen Periode der Schleswiger Fabrik:

Potpourri-Vase mit offenem kronenförmigen Deckel mit Vogel, bemalt mit Blumen in Violett, zweierlei Grün, Gelb und Blau über der Glasur. Bez. S R.

Der Entstehungszeit nach nicht sicher zu bestimmen ist eine grosse, S bezeichnete Punschbowle in Bischofsmützenform mit grünlich-hellblauer Glasur, gelben und blauen Knöpfen und Einfassungen und vierfarbigen Blumensträussen in ausgeflossenen Farben.

Fayencen von Criseby und Eckernförde in Schleswig.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

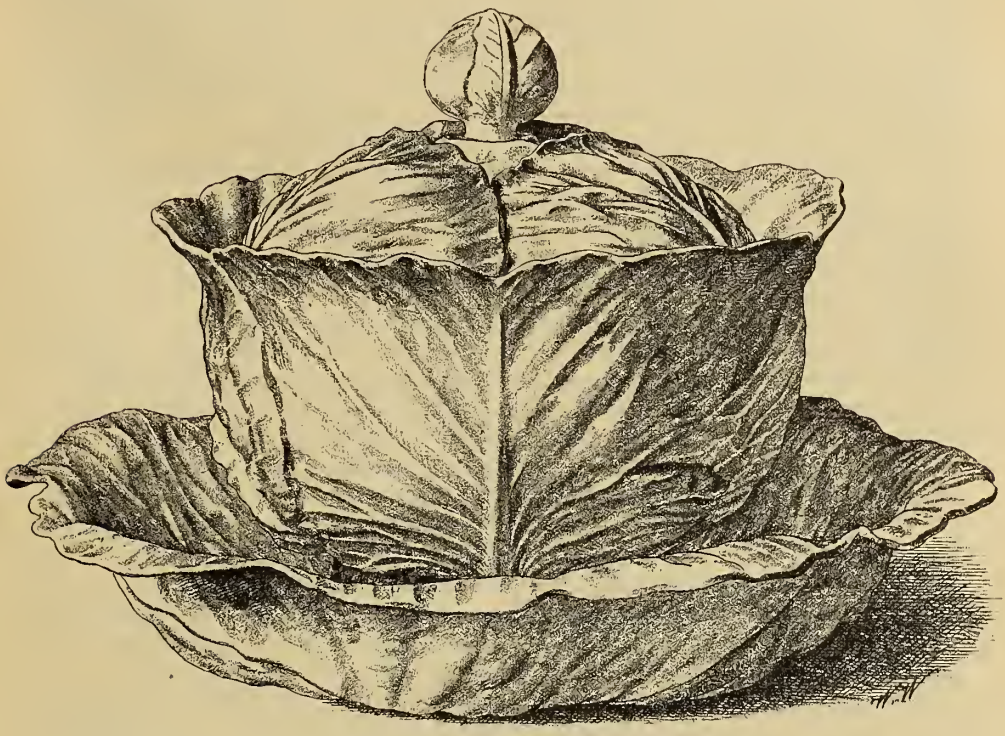
Nachdem die i. J. 1755 zu Schleswig begründete Fayence-Fabrik i. J. 1758 in den Alleinbesitz des Justizrathes Rambusch übergegangen war, unternahm einer der drei Brüder Otte, welche bei jener Gründung betheiligt gewesen waren, der Besitzer des unweit von Eckernförde belegenen Gutes Criseby, Johann Nicolaes Otte, dort für eigene Rechnung eine neue Fabrik anzulegen. Die Gebrüder Otte waren unternehmende Männer, sie erwarben in den 60er Jahren Privilegien zu einer Wollen-Manufactur in Bienebeck, zu einer Kammertuch- und Zwirnfabrik in Schleswig, zu einer Amidamfabrik in Criseby, begründeten eine Färberei in Eckernförde und trugen viel zu dem Aufschwung der Stadt unter der Regierung des Königs Friedrich V. bei. Ihnen ist zu danken, dass zwei Männer in's Land kamen, deren Namen mit den hervorragendsten Leistungen von Eckernförde, Kiel und Stockelsdorff in der Fayence-Industrie verknüpft sind: Johann Buchwald, wohl derselbe Buchwald, den wir i. J. 1759 als Leiter des Töpfereibetriebes in der Fayence-Fabrik zu Rörstrand antreffen, und Abraham Leihamer, der Fayence-Maler. Beide scheinen bereits in Criseby wenn nicht gar schon zu Schleswig gearbeitet zu haben, denn ein mit feinster manganvioletter Malerei gezierter Teller der Sammlung trägt neben den Anfangsbuchstaben der Namen beider Meister und Otte's die Jahrzahl 1761, und aus einem am 28. Dec. desselben Jahres ausgefertigten Privilegium erfahren wir, dass damals noch die Fabrik in Criseby sich befand. Erst am 6. Juni 1763 werden J. N. Otte und einer seiner Brüder, der „Kanzlei-Rath", wegen Verlegung der „Porcellain-Fabrike" von Criseby nach Eckernförde bei dem Magistrat dieser Stadt vorstellig. Ihnen wird die Anlage der Fabrik vor dem Kieler Thore gestattet, im September aber hat der Bau noch nicht begonnen. Im folgenden Jahre erst erfolgte der Umzug.

Die Gebrüder Otte versuchen nun, sich durch die üblichen Privilegien den Erfolg zu sichern. Am 30. Mai 1766 bitten sie um Billigung der zwischen ihnen und der Stadt getroffenen Vereinbarung und „um Befreiung ihrer Waare vom Zoll und anderen Imposten, wie sie auch Namen haben". (Dabei wird eines Berichtes des Directeurs der Fayence-Fabrik, Buchwaldt, gedacht und bemerkt, „dass selbst eine Prämie auf Exportanda ad exemplum der Engelländer nichts outrirtes wäre".) Ferner wünschen sie Gestattung, dass die Fabrikarbeiter ohne Behinderung durch die Zünfte arbeiten können; dass dieselben sich der Immunitäten erfreuen möchten, welche den in's Land kommenden Fremden versprochen seien; dass die Fonds der Fabrik weder zu Friedens- noch zu Kriegszeiten mit Abgaben belegt würden; dass allen und jedem Unterthanen der freie Handel mit den Erzeugnissen der Fabrik gestattet sei; dass dem Director die Befugniss zustehe, über die Fabrikarbeiter hausväterliche Rechte auszuüben, unter dem Vorbehalte ihrer Beschwerde bei dem Unternehmer. Es scheint — nur das Concept des Conclusums des Statthalters F. L. v. Dehn hat sich erhalten —, dass die Abgabenfreiheit „ob consequentiam" nicht bewilligt worden. Gewährt aber wurde der freie Handel und die Mehrzahl der übrigen Bitten.

Nur wenige Jahre der Blüthe waren der Eckernförder Fayence-Fabrik vergönnt. Nach dem bald nachher erfolgenden Tode Ottes siedelten

Im neunten Zimmer. (Viertes der (Südseite.)

Buchwald und Leihamer nach Kiel über. Die Fabrik musste, ihrer besten Kräfte beraubt, die künstlerische Richtung verlassen, und wandte sich der Anfertigung gemeiner Gebrauchswaare zu. Noch wenige Jahre, und sie gab auch diese auf — i. J. 1785 standen ihre Räume leer, und das von Kopenhagen nach Eckernförde verlegte Christians-Pflegehaus hielt seinen Einzug in dieselben.



Terrine von Fayence, bemalt in den natürlichen Farben des Weisskohles. Eckernförde 1766. Durchm. d. Unterschüssel 41 cm.

Die Fayencen Eckernfördes sind sehr mannigfache. Anfänglich zeichneten sie sich durch ihren plastischen Reichthum aus. Zu den frühen Stücken gehören absonderliche Terrinen, welche von freiliegenden Zweigen umrankt sind und auf deren Deckel ein vollrund gearbeiteter Löwe mit aufgesperrtem Rachen über einem erbeuteten Wilde steht. Tafelaufsätze, Uhrgehäuse, Vasen wurden aus Rococo-Motiven aufgebaut oder mit solchen umkleidet, wobei ersichtlich die gleichzeitigen Porzellane die Vorbilder abgaben. Blieben diese plastischen Arbeiten hinter letzteren zurück, so hat dafür Eckernförde Terrinen in Gestalt grosser Kohlköpfe geschaffen, welche dem Besten vergleichbar sind, was in dieser Art in Brüssel, dem Hauptort für die Anfertigung solcher, natürliche Gebilde nachahmenden Gefässe angefertigt worden ist. Auch durch ihre Grösse ausgezeichnete Gefässe — Terrinen von bis zu 40 cm Durchmesser — hat Eckernförde geliefert, ebenfalls grosse Platten für die damals sehr beliebten Theetische. Zur Herstellung von Oefen, wie in Kiel und Stockelsdorff scheint es aber nicht gekommen zu sein.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Hat Eckernförde in dergleichen plastischen Arbeiten etwas voraus, so verfügt es auch über einen offenbar in Meissen geschulten Blumenmaler Namens Jahn. Die leichten, zerflatternden Blumen desselben begegnen uns nur hier; die Kieler Fayencen folgen schon einem anderen, theils durch Strassburger Fayencen, theils durch Naturstudien beeinflussten schwereren Geschmack. Anfänglich arbeitet man mit Scharffeuerfarben, Manganviolett und Blau, hellem bläulichen Grün und Gelb, verlässt diese aber, um sich der vielfarbigeren Muffelschmelze zu bedienen, welche Jahn vorzüglich beherrschte. In der Zeit des Verfalles griff man wieder zu Blau und Manganviolett, weil diese vor dem zweiten Brande aufgetragen und mit der Zinnglasur zugleich geschmolzen werden, daher den dritten Brand ersparen und die Erzeugnisse verbilligen.

Frühe, vorwiegend mit Manganviolett und Grün, bisweilen noch mit wenigem Blau und Gelb bemalte Fayencen von Eckernförde: Terrine, von Aesten umwachsen, auf dem Deckel ein Löwe, über einem gestürzten Hunde; bezeichnet. Von gleicher Arbeit ein Saucenguss und eine gut modellirte Weinblattschale mit Asthenkel.

Tafelaufsatz, mit blumenbewachsenen Rocaille-Partien, durchbrochenen Galerien und kleinen sitzenden Figuren, vielfarbig bemalt und marmorirt, bez. 1765, 29. Nov. Taschenuhrgehäuse von ähnlicher Arbeit mit Figürchen, bez. A. L.

Terrine als Weisskohlkopf mit einer aus drei Weisskohlblättern gebildeten Schüssel, bez., Maler R. 1766 (S. d. Abb. S. 369).

Teller mit chinesischen Streublumen in lebhaftem Blau, mattem Grün und Manganviolett. Maler A L [eihamer] 1766.

Theetischplatte mit Rococo-Ornament und Figuren in Blaumalerei, bez. Otte E. B. Ø.

Leuchter, mit gewundenen Rundfalten, lebhaft blau bemalt, Maler A. L. 1766.

Terrinendeckel mit bunten, von Jahn gemalten Blumensträussen; der Rand mit gelbem, schwarz schattirtem Rococo-Ornament, als Knauf eine Citrone; kleine geschweifte Deckel, Schüsseln, Teller, Theebüchse, sämmtlich aus d. J. 1767.

Flaschenvase mit erhabenen, roth, gelb, violett bemalten Rococo-Schnörkeln und erhabenen bunten Blumenzweigen. Maler A. Leihamer, 1767.

Teller mit der Chiffre König Christian VII. in roher Mangan-Malerei; Maler M. Ohne Jahr (nach 1766).

Fayencen von Flensburg in Schleswig.

Das Beispiel der in der Stadt Schleswig begründeten Fayence-Fabrik reizte den Besitzer einer vor dem Norderthor der Stadt Flensburg belegenen Ziegelbrennerei Hans Jacobsen Braderup zur Nachfolge. Es fehlte ihm jedoch an Betriebsmitteln und sehr bald musste er seine Zahlungen einstellen. Auch die Wittwe eines seiner Schuldner, Johannes Lorentzen, welche die Baulichkeiten im Concurs erstand, konnte den Betrieb nicht weiter führen und veräusserte das Unternehmen um den Preis von 40 000 Reichsthalern an Jes Lassen, Hans Claussen und Peter Görrissen. Diese petioniren am 28. Juli 1764 bei dem Könige. Sie erklären zu weiteren Opfern für die Verbesserung der „Fayence-Fabrique" bereit zu sein, auf ihrem Grundstücke vollkommen guten und feinen Thon, Lehm und Erde zu Fayence und zu echtem und unechtem Porzellan (!) in der Nähe zu haben und erinnern an den bequemen Absatz auf dem Wasserwege. Ihr Gesuch geht dahin, gleiche Freiheiten und Privilegien

zu erhalten, wie sie den benachbarten Schleswiger und Eckernförder Fabriken schon zu statten kämen. Unter den zur Fayence-Fabrikation nothwendigen Dingen, für welche sie Zollfreiheit erbitten, werden Englisch Zinn, Blei, Lüneburger Salz und „Farbwaaren" erwähnt. Unter Berufung auf den Nutzen ihres Unternehmens schliessen sie in dem blühendsten Kurial-Stil jener Zeit, „wir getrösten uns aller mildester Erhörung mit aller submissester Devotion ersterbende ..... allerunterthänigste Knechte".

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Erst im März 1765 berichten Bürgermeister und Rath dem königlichen Statthalter über die ihnen gnädig remittirte Bittschrift. Man erfährt, dass inzwischen Claussen seinen Part dem Görrissen, welcher nunmehr Bürger geworden sei, übertragen habe und dass die Flensburger Töpfer behauptet hätten, gleiche Arbeit wie Braderup zu liefern, was jedoch der Rath nicht zutreffend befunden habe. Den Privilegien, welche in die Rechte der Stadt eingreifen, wird nur theilweis zugestimmt und betont, „nichts in der Welt hätte die Supplicanten gehindert, ihr Werk unter Erwartung göttlichen Segens ohne besondere Privilegien ihrerseits fortzusetzen, gleichwie solches Braderup angehoben und so lange es in seinem Vermögen gewesen, fortgesetzet habe." Am 27. April 1765 bietet die Regierung ein beschränktes Privileg an. Die Arbeiter sollen von Kriegsdiensten frei sein, freiwillige Engagements null und nichtig. Den eingeführten Rohstoffen wird Zollfreiheit, der farbigen Waare freie Einfuhr in das Herzogthum Schleswig, in das Herzogthum Holstein königlichen Antheils, in die Herrschaft Pinneberg, die Grafschaft Ranzau und die Stadt Altona angeboten, für die Einfuhr in das Königreich Dänemark gleiche Behandlung mit den Erzeugnissen der anderen schleswigschen Fabriken.

Den Supplicanten scheint dies nicht genug; noch mehrere Schriftstücke werden gewechselt. Mit einem solchen vom 29. Juni 1765 brechen die im kgl. Staatsarchiv zu Schleswig bewahrten Acten ab, ohne darüber, ob das Privileg wirklich ertheilt worden, Aufklärung zu geben.

Aus den Acten erhellt daher nur so viel mit Sicherheit, dass vor 1764 in Flensburg Fayencen durch J. Braderup hergestellt worden sind. Welcher Art dieselben waren, bleibt noch nachzuweisen. Wahrscheinlich beschränkte sich ihre Verzierung auf Blaumalerei. Grosse, für den Garten bestimmte Blumentöpfe von schwerer Masse mit groben blauen Behangmustern in der Art der Rouen-Fayencen dürften in Flensburg entstanden sein. Sie sind offenbar Erzeugnisse des Landes und keiner der anderen Fabriken zuzuschreiben.

Fayencen von Kiel in Holstein.

In der Stadt Kiel, welche zu jener Zeit Hauptstadt des grossfürstlichen Antheils von Holstein war, wurde i. J. 1758 dem Peter Grafe vom Magistrat die Anlage einer „Porzellan- und Ofen-Fabrik" gestattet. Bald danach wurde diese Fabrik auf landesherrschaftliche Rechnung übernommen. Als ihr Leiter während dieser grossfürstlichen Zeit erscheint nach den Mittheilungen H. Dose's der Fabrikant Taennich. Im Jahre 1764 wird dieser in den Acten des Kieler Hausvogtei-Archivs anlässlich von Maler-, Tischler-, Zimmer- und Schmiede-Arbeiten genannt, welche für die neue Einrichtung der Fayence-Fabrik auf dem Schnakenkrug — (Sophienblatt 32—34) — ausgeführt wurden, und i. J. 1765 wird von der grossfürstlichen Rentenkammer der Bau eines zweiten

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Brennofens für die Fayence-Fabrik angeordnet „da der Fabrikant Taennich angezeigt hat, dass, da die Arbeit sich dergestalt täglich mehrt, sowohl das rohe als das glasirte Gut in einem Ofen nicht länger bestritten werden kann."

Das häufige Vorkommen von Fayencen, welche unter dem K der Stadt mit dem T Taennich's bezeichnet sind, lässt auf eine ausserordentliche Thätigkeit desselben schliessen. Viele der charakteristischen Modelle Kiels sind schon unter ihm geschaffen worden. So die beliebten, im Lande

Potpourri-Vase von Fayence mit vielfarbiger Malerei.
Kiel, Taennich's Zeit. Höhe 30 cm.

„Lavendelkrüge" genannten Potpourri-Vasen mit ihrem, von niedrigem Fuss getragenen gedrungenen Körper von umgekehrter Birnenform, welcher meist aus einem Muschelkelch herauswächst. Als Griffe dienen vollrunde farbige Fruchtzweige, und ebensolche Blüthenzweige umranken den äusseren, im Verhältniss zum Gefäss auffällig hohen gewölbten Deckel, durch dessen

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Löcher, nachdem man den schmucklosen inneren Deckel aufgehoben hat, der Duft der in der Vase bewahrten Mischung gesalzener oder getrockneter Rosenblätter, Lavendelblüthen und anderer Riechstoffe entweicht.

Von den zahlreichen Fayencen der Taennich'schen Periode der Kieler Fabrik sind folgende Stücke hervorzuheben.

Wandbrunnen, bemalt in bunten Farben mit Amphitrite, welche von Tritonen dem Poseidon schlafend zugeführt wird. Maler P. — Terrine mit bunten Rocaille-Griffen, blassen Blumenmalereien, als Knauf eine Citrone. — Terrine mit roth bemalten Rocaille-Griffen, bemalt in bunten Farben mit von Menschen und Vieh belebten Landschaften. — Schüsseln und Teller mit bunten Natur-Blumen, theils aus einem Service, welches mit No. 1, theils aus einem solchen, welches mit No. 5 bezeichnet ist. — Teller mit belebten Buchten. Landschaften. — Körbchen aus durchbrochenem, roth und gelb bemaltem Geflecht, auf den Unterschüsseln Blumenmalereien, als Deckelknäufe Eichel und Kirsche. — Milchtöpfchen, bunte Streublumen; der Griff und die drei Füsse dunkel blaugrün mit schwarzer Schattirung. (S. Abb.) — Teller mit bunten chinesischen Blumen. — Teller mit geflochtenem Rande und Rosen in blaugrünem Camayeu. Lavendelkrüge, mit bunten Blumen, als Griffe Eichzweige; mit Zwetschgenzweigen als Griffen, zwischen denen bunte Blumengehänge gemalt sind. (S. Abb. S. 372.) — Grosses Dintenfass aus durchbrochenen Muschelmotiven mit bunten Rändern und Vergoldung.

Milchguss von Fayence mit bunten Blumen; Griff und Füsse grün und schwarz. Kiel, Taennich's Zeit. ca. 1765. 1/3 nat. Gr.

Die Maler haben sich an diesen Stücken mit ihren Anfangsbuchstaben unter dem T des Fabrikanten bezeichnet: P (Mythologische Figuren, Landschaften und Natur-Blumen); — A (bunte Blumen); — R (feine bunte Blumen); — M T (blasse Blumen); — K. (grüne, schwarz schattirte Blumen und bunte Blumen); — S (bunte Blumen). Nach einigen Stücken anderer Sammlungen, auf welchen ein Maler L zeichnet, scheint es, als ob Leihamer schon von Eckernförde aus Gastrollen in dem nahen Kiel gegeben habe, als Taennich noch hier Direktor war.

Der Betrieb scheint trotz Taennich's Tüchtigkeit der grossfürstlichen Regierung keinen genügenden Vortheil geboten zu haben, denn i. J. 1766 verkaufte sie das Gewese an die hamburgischen Kaufleute Reimers und Neumann. Der Grossfürst Paul Petrowitsch verlieh am 20. October 1766 diesen Käufern „ein förmliches Privilegium exclusivum wegen nicht zu gestattender Anlegung einer anderweitigen dergleichen Fabrique in dem grossfürstlichen Antheil des Herzogthums Holstein." Zugleich wurde die Fabrik auf 25 Jahre von den „Zöllen und Licenten für die bei ihr ein- und ausgehenden Materialien, sowie von allen Contributionen und oneribus civitatis" befreit. Taennich verschwindet, um später in Sachsen als Unternehmer einer Fayence-Fabrik wieder aufzutauchen. Die neuen Eigenthümer beriefen den bisherigen Leiter und Modellmeister der Eckernförder Fayence-Fabrik, Buchwald, zum „Direkteur", und diesem schloss sich der Fayence-Maler Abraham Leihamer an. Dem Zusammenarbeiten dieser beiden bewährten Meister verdankt die Fabrik ihr weiteres Aufblühen. Sowohl in technischer wie in künstlerischer Hinsicht wurden rasche Fortschritte gemacht.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Ausser mannigfachen Suppenterrinen und Punschbowlen (auch solchen in Bischofsmützenform), Saucengüssen, Schüsseln, Schalen, Tellern, Milchgüssen, verfertigte man grosse, mit Figuren verzierte Tafelaufsätze, durchbrochene Obst- und Kuchenkörbe, Gehäuse für Stand- und Taschenuhren, Schreibzeuge, Wandbrunnen mit Waschbecken, Barbierbecken u. A. m. Diese Gefässe sind meist in einem etwas schwerfälligen, aber dem Stoffe angemessenen Rococo gehalten und keineswegs Nachahmungen der bekannten Modelle anderer Fabriken. Auch grosse Fayence-Platten für die Tische, auf welchen man den Thee bereitete, und stattliche Oefen wurden angefertigt.

Die Blaumalerei wurde nur ausnahmsweise geübt. Die Muffelfarben-Malerei verfügt über eine reiche Palette, welche hinter derjenigen keiner anderen deutschen Fabrik des Jahrhunderts zurücksteht, mit dem schwierigen Karminroth zeitweilig nahe an das Roth der Strassburger Fayencen hinanreicht, und das schwarz schattirte Kupfergrün, welches später von denselben Meistern in Stockelsdorff mit Vorliebe angewendet wurde, vorzüglich beherrscht. Die figürlichen Malereien folgen dem Zeitgeschmack, wie er durch die Kupferstiche Nilson's und anderer süddeutschen Ornamentstecher zum Gemeingut der keramischen Maler geworden war. Ihre Einführung scheint das besondere Verdienst Leihamer's; die auf den Fayencen der Taennich'schen Periode vorkommenden Figuren des Malers P. nehmen mythologische Motive zum Vorwurf. Einen Griff in das besondere Leben des holsteinischen Volkes zu thun, wagt der Fremde nicht. Auch Landschaften und Thierstücke werden nach fremden Stichen kopiert; bisweilen aber bricht doch in den ersteren ein Anklang an die Umgebung durch, in welcher die Maler lebten. In den Blumenmalereien bieten diese sich noch am selbstständigsten; sie kopieren weder die konventionellen Strassburger noch die schwedischen Blumen, sondern malen ersichtlich, und dies schon unter Taennich's Leitung, nach eigenen Naturstudien, ohne freilich die graciöse Leichtigkeit der Anordnung zu erreichen, welche die naturalistischen Blumenmalereien der Marseiller Fayencen auszeichnet. Die Chinoiserien liebte man nicht; gelegentlich hat man sich aber auch in ihnen versucht, wenn es die Ergänzung eines Services galt.

So erstaunlich auch die Leistungen der Fabrik in diesen wenigen Jahren waren, blieb doch der gehoffte Erfolg aus. Auch die Erlaubniss, „eine Geldlotterie auszuspielen" zum Vortheil der Fabrik, half dieser nicht aus ihren Geldnöthen. Buchwald und Leihamer, — beide unruhige Geister, wie sie uns in der Geschichte der Keramik so oft begegnen, — bleiben nur kurze Zeit; schon am 20. Februar 1769 unterzeichnet ein grossfürstlicher Kanzleirath C. J. Richardi als „p. t. Directeur der hiesigen privilegirten Fayence-Fabrik" eine Eingabe in Sachen der Lotterie. Zum dritten Mal begegnen uns einige Jahre später die beiden Meister in der Fayence-Fabrik zu Stockelsdorff. Wo sie die Zwischenzeit verbracht, ist noch nicht aufgeklärt. Die Annahme, Buchwald habe in einer der Kopenhagener Fabriken gearbeitet, ist vorläufig nicht bewiesen; sie beruht auf der Annahme, dass auf Kopenhagener Fayencen vorkommende C B deute auf Buchwald. Dieser wird jedoch während seiner Thätigkeit in Stockholm Johan Buchwald genannt, zeichnet auch niemals mit dem Vornamen.

Hauptstücke der Buchwald'schen Periode der Kieler Fabrik sind:

Die Platte eines Theetisches, 54 cm breit, 80 cm lang; in der Mitte in bunten Farben eine belebte und bebaute Berglandschaft, im Vordergrund mit einem

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Bauernhaus; die Fläche eingefasst von einem violetten Schuppenrande, welcher nach innen durch gelbe, braunschattirte Rococo-Schnörkel begrenzt, aussen von einem blaugrünen, schwarz gemusterten Bande umsäumt und in den vier Ecken mit naturfarbenen Rosensträussen geschmückt ist; der Rundstab, welcher den Rand bildet, bemalt mit frischgrünen Lorbeerblättern. Bezeichnet: Abr. Leihamer fecit 1769, Buchwald Directeur, Kiel. (Geschenk von Frau Dr. Eduard Hertz). [Ausgestellt in der Möbel-Abtheilung.]

Ein Ofen, bemalt mit bläulich-rothem Schuppen-Ornament und gelben Einfassungen, in der kleinen Nische und auf der Fläche des Obertheiles bunte Genrebilder in der Zeittracht. Unbezeichnet. (Geschenk der Herren Gebrüder Grützmacher, in deren Haus auf der holländischen Reihe in Hamburg dieser Ofen früher gestanden hat), [Ausgestellt in dem Rococo-Zimmer der Möbel-Abtheilung.]

Ferner: Deckel einer Punschterrine in Mitra-Form, bemalt mit zechenden Herren. 1769. — Vierkantiger geschweifter Blumentopf. Die Ränder grün mit schwarzer Schattirung, auf den Flächen bunte Blumen, 1769. — Diese beiden Stücke bemalt von Leihamer. —

Muschelförmige Schalen mit gelben und rothen Rändern und bunten Streublumen. — Dreifüssiges Milchtöpfchen mit bunten Blumen. — Körbchen mit durchbrochenem Schuppenmuster, blaugrün und schwarz bemalt, Goldrand. Diese Stücke bemalt von K.

Mehrmals noch wechseln die Eigenthümer der Fabrik; einmal wird als solcher ein Professor Kannegiesser genannt. I. J. 1780 wird ihrer noch als im Betriebe befindlich gedacht. Im Jahre 1793 aber wird in einer Notiz der schleswig-holsteinischen Provinzialberichte über einen in Düsternbrook bei Kiel entdeckten vorzüglichen Formsand, der ebendort lagernde feine, sich weisslich oder blassgelb brennende Thon erwähnt, „welcher ehemals das Hauptmaterial für die Fayence-Fabrik war, die ohnlängst wegen Mangel des Absatzes und anderer Hindernisse wiederum eingegangen ist.“

Fayencen von Stockelsdorff in Holstein.

In Lübeck hatte gegen Ende des Mittelalters die Töpferkunst eine hohe Blüthe erreicht, von welcher jedoch nur noch ihre Leistungen im Dienste der Baukunst, geformte, bisweilen glasirte Platten zur Verzierung spätgothischer Ziegelbauten und mehrfarbig ausgelegte Fussboden-Fliesen Zeugniss geben. Auch unter der Herrschaft der Renaissance hält diese Blüthe an, wie durch reich verzierte Verkleidungsplatten von Bauten des neuen Stiles und durch die Funde ausgezeichneter Formen für die Herstellung von Ofenkacheln, u. A. solche mit vornehmen Hochzeitstänzern nach den Stichen Aldegrever's bewiesen wird. Als der Geschmack sich von den Oefen aus grün- oder mehrfarbig glasirten Reliefkacheln abwandte und zu Anfang des 18. Jahrhunderts die Fayence-Oefen in Mode kamen, scheinen die Lübeckischen Meister in der neuen Richtung nur mit geringem Erfolg thätig gewesen zu sein. Trotzdem wehrten sie sich auf jegliche Weise gegen die Niederlassung auswärtiger Meister, welche der Fayence-Malerei kundig waren. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts versuchte jener Johann Ernst Pfau, welcher während 22 Jahren Meister der bedeutendsten Kopenhagener Fayence-Fabrik gewesen war, vergebens in Lübeck festen Fuss zu fassen. Ein Jahrzehnt nach ihm begegnet uns Peter Graff im Kampfe gegen die Meister des lübischen Töpfer-Amtes. Nach einem Wette-Protokoll vom 22. Januar 1763 erklärt er, sich schon

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

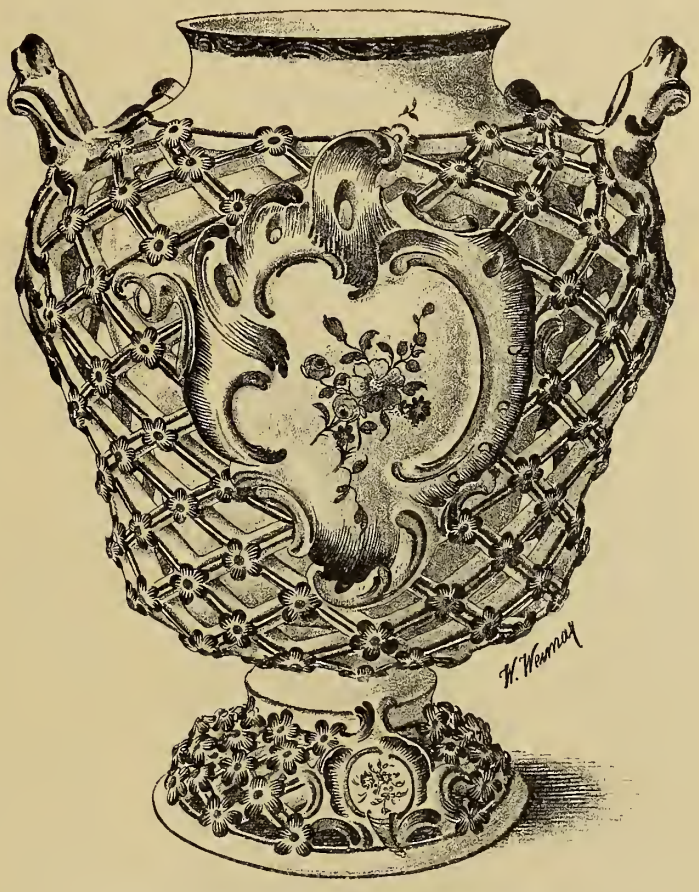
einmal beim Amte, um Meister zu werden, gemeldet zu haben; abgewiesen, habe er sich in das Altonaer Amt als Meister begeben. „Er wünsche zwar gerne, dass er in das [lübische] Amt treten könnte, allein, wenn solches viele Schwierigkeiten finden sollte, sey er, wenn er hierzu Erlaubniss erhielte, gesonnen, eine Fabrique von Oefen von allerhand Couleuren weiss im Grunde mit vergüldeten Zierathen wie auch mit grüner und gelber Malerey hierselbst anzulegen und Töpfe auf Romanisch zu verfertigen, dagegen sey er nicht gesonnen, sich mit der ordinären Töpfer-Arbeit abzugeben, dafern aber wider sein Vermuthen ihm beydes abgeschlagen würde, bäte er, dass ihm verstattet werden möchte, dergleichen Oefen von aussen herein zu bringen. Was seine Geschicklichkeit anbelanget, davon würde seine Arbeit zeugen, wovon bereits Proben hieselbst vorhanden wären, und da er zugleich die Bildhauer-Profession verstehe, mache er die Oefen nach den ihm vorgelegten Rissen, mithin glaube er, dem Publico mit seiner Arbeit völlige Satisfaction leisten zu können." Obwohl die Herren der Wette sich bemühen, den vor ihnen erschienenen vier grossen Aemter-Aeltesten die Gründe für Graff's Zulassung begreiflich zu machen, erklärt das Amt, „dass, da Graff das Handwerk nicht zünftig erlernet, dem 4ten Art. der Töpfer-Rolle entgegen bereits anderswo sein eigen Feuer und Rauch gehabt und nur bei dem Töpfer zu Altona ein eingekaufter Land-Meister sei, er nicht zum hiesigen Meister recipirt werden könne". Zugleich machen sich die Amtsmeister anheischig, bessere Oefen als Graff der Bürgerschaft zu liefern. Diese Erklärung wiederholen die Töpfer in Begleitung der Aeltesten der vier grossen Aemter am 9. Febr. 1763 vor dem Wette-Protocoll. Bei diesem Anlass erfahren wir, dass Peter Grawe (so!) sich damals zu Stockelsdorff auf holsteinischem Gebiet aufhielt. Die Herren der Wette nehmen von solcher Erklärung Act „mit Vorbehalt der obrigkeitlichen Ahndung wegen der darinnen vorkommenden ungeziemenden Ausdrücke". Nochmals am 2. März 1763 vorgefordert, werden die Meister im Auftrage des Senats ernstlich vermahnt, Graff aufzunehmen. Als sie auf ihrer Weigerung beharren, wird letzterem kraft eines Senats-Decretes dennoch verstattet „eine Fabrique von Dresdner Arbeit hieselbst anzulegen."

Kurze Zeit nach diesem Siege erscheint Peter Graff nochmals in dem Protocoll der Wette. Ein von ihm von Stockelsdorff hereingebrachter Ofen wird unter Zuziehung des Baumeisters Cohen geprüft. Wir erfahren, der Ofen habe die Form einer Pyramide, bestehe „aus ganzen grossen Stücken von Kacheln in weissem Grunde mit feiner violett oder Pompadour-Farbe, welche Kacheln in einander gefalzet und woran keine aufgeklebte Leisten und Schilder vorhanden, sondern die Zierathen aufpoussiret sind, ebenmässig dieser Ofen ganz frei ohne Mauer-Steine von hinten zu in einem Zimmer gesetzet werden könne". Der Sachverständige erklärt, dieser Ofen und ein zweiter, ähnlicher, doch „in der Invention" etwas verschiedener, sei auf sächsische Art und untadelhaft gemachet. Die Kacheln seien von guter Glasur und vorzüglich weiss im Grunde, wie dergleichen Oefen von Dresden über Lübeck nach Kopenhagen gebracht worden; er erinnere sich nicht, jemalen einen derartigen, von dem hiesigen Töpfer-Amte verfertigten Ofen gesehen zu haben. Graff fordert bei diesem Anlass die Meister zu einem förmlichen Wettbewerb heraus; er erbietet sich, nach eigener Invention oder nach aufgegebenem Modell und Farbe

einen anderen Ofen anzufertigen; die Töpfermeister sollten einen Ofen dagegen machen, dann werde man den Unterschied sehen. Ob es hierzu gekommen, melden die Acten nicht.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Dreizehn Jahre nachher erfahren wir aus einem ähnlichen Streit über einen von Stockelsdorff nach Lübeck gebrachten Ofen, dass der königl. dänische Etats-Rath G. N. Lübbers Besitzer einer Fayence-Fabrik zu Stockelsdorff ist. Auf Beschwerde der Amtsmeister hatten die Herren der Wette einen in dieser Fabrik angefertigten Ofen in der Stadt mit Beschlag belegt. Ein Bevollmächtigter des Etats-Rathes bittet unter dem 25. Juni 1776 um Freigabe des Ofens, kommt hierbei auf den Streit der Meister mit Peter Graff zurück, dessen Leistungen er von oben herab



Potpourri-Vase von Fayence, mehrfarbig bemalt.
Stockelsdorff, Buchwald's Zeit, A. Leihamer, Maler. Höhe 25 cm.

behandelt, um die eigenen Oefen desto mehr zu loben und, wie jener es gethan hatte, die Meister zu einer Probe herauszufordern. Er verlangt Herausgabe seines Ofens, weil dieser nicht zum Verkauf, sondern als Muster für fremde Schiffer und Reisende in der Stadt ausgestellt worden sei; „für den Bürger“, schreibt der Bittsteller, „darf ich keine Oefen nach Lübeck

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

schicken; der kennt Stockelsdorff schon zu gut, wo er nicht nur unter einer Menge, die fertig sind, die Wahl hat, sondern auch Modell und Mahlerey, wie sie sich zu seinen Zimmern am besten schicken, bestellen kann." Weniger erfolgreich als Peter Graff, wird der Petent am 6. Juli 1776 dahin beschieden „dass Ein Hochw. Rath von der gerühmten, zu einer Niederlage von der auf der Stockelsdorffer Fabrique verfertigten Fayence hieselbst ertheilt sein sollenden Erlaubniss gänzlich nichts wissend", das Verbot aufrecht erhalte.

So leichten Kaufes gab der Etats-Rath Lübbers, Besitzer des Gutes Stockelsdorff den Kampf nicht auf. Am 15. August 1776 liess er in der Lübeckischen Zeitung „Fama" folgende Erklärung abdrucken:

„Da man hier vernommen, dass verschiedene auswärtige Oefenmacher und Töpfer sich rühmen, eben solche Oefen als auf der hiesigen Fabrique verfertigt werden, nachmachen zu können: so wünscht man davon eine Probe zu sehen, und wird zu dem Ende für denjenigen, der innerhalb 6 Monath einen bunt emalierten Ofen, der den hiesigen an Façon, Glasur, Mahlerey, und Stärke völlig gleich kommt, mit eingebrannter Jahreszahl und des Meisters Nahmen liefert, auch dergleichen Oefen jederzeit für den billigen Preiss, wofür sie hier verkauft werden, zu liefern sich anheischig macht, eine Premie von 100 Rthlr. ausgesetzt, welche wenn der Probe-Ofen, nach unpartheyischer Untersuchung, Beyfall findet, sogleich baar ausgezahlt werden sollen.

Stockelstorff, den 12. August 1776.

Im Herzogthum Holstein belegene Stockelstorffer Fayance-Fabrique."

Gegen die beabsichtigte Wiederholung dieser Herausforderung schützte die lübeckische Censur die städtischen Meister. Der königl. dänische Resident I. H. W. Gerstenberg beschwerte sich hierüber, doch ohne Erfolg. Ein Senats-Decret vom 31. August 1776 committirt einen Secretair, dem Residenten „die Gründe der Abweisung bemerklich zu machen, doch wolle man die Einrückung des Verzeichnisses der in der Fabrike zu habenden Waaren, wie solches in der Hamburger Zeitung stünde, gestatten". Diese Anzeige in der „Kayserlich privilegirten Hamburgischen Neuen Zeitung vom 24. Juli 1776" lautete:

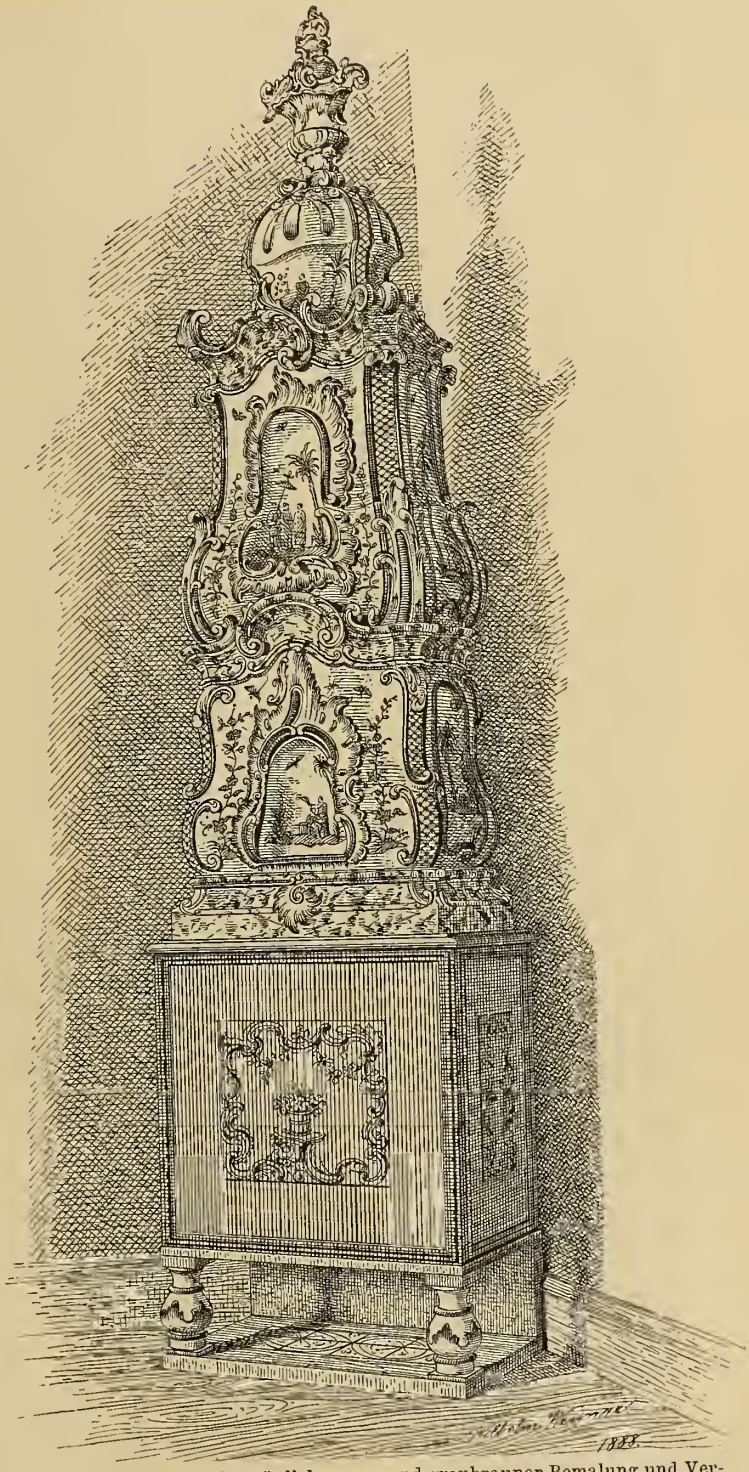
„Auf der ohnweit Lübeck zu Stockelstorff, im Herzogthum Holstein belegenen Adelichem Guth, seit Jahren angelegten, und nunmehr im besten Zustand seyenden Fayence-Fabrik, sind in den billigsten Preisen zu haben: Allerley Gattungen Tafel-Service, Tischblätter, Fontains und Schwenk-Kessel, Potpouriés, Plats de Menages, Blumen-Kasten und Töpfe; nebst sonstiges weisses und coulörtes Geschirr in ordinair und emaille Schmelz-Farben im modernsten Geschmack: Insonderheit sehr schöne sowohl ganze als Aufsatz-Oefen von neuester Façon, in weiss, blau und violet und weiss; auch in ganz feiner emaille Mahlerey mit Landschaften, Blumenwerk, historische Vorstellungen etc. die, wenn sie nach der bey jedem Ofen mittheilender Vorschrift gesetzt werden, niemals springen, auch bereits aller Orten zur Zufriedenheit der Käufer, im Gebrauch Probe gehalten haben. Und da gegenwärtig die bequemste Zeit zum Aufsetzen der Oefen ist, und gegen den Winter völlig austrocknen können, so werden die Herren Liebhaber davon ohnmassgeblich Gebrauch machen: Diejenigen, welche von dergleichen Fayence-Waaren benöthigt sind, belieben sich sowohl mit den Einkauf, als auch mit allen beliebigen Bestellungen, entweder directe an die hiesige Fabrik, unter der Aufschrift: „An die Fayence-Fabrik zu Stockelstorff bey Lübeck." oder auch in Hamburg bey Herrn Herler in der Schmiedestrasse; in Rostock bey Herrn Danckwert, und in Lüneburg bey Herrn Adonias Martiensen, zu addressiren, und sich der reellesten und promtesten Bedienung zu versichern.

Stockelstorff, den 20. Julius 1776."

Die von ihrer Thätigkeit in Eckernförde und Kiel bekannten Buchwald und A. Leihamer werden zuerst auf Stockelsdorffer Fayencen der Jahre 1773 und 1774 genannt. Buchwald kommt als Director zuletzt auf

Oefen von 1776 vor, neben ihm aber nicht mehr Leihamer, sondern Kreutzfeldt als Maler. Den Vertrieb ihrer Oefen in der Stadt Lübeck zu erschweren, sind die Amtsmeister fortan nach Kräften bemüht. Ein erneutes Gesuch des dänischen Residenten, die Einrückung des Inserates unter einer gewissen Restriction zu gestatten, schlägt der Senat am 4. Sept. 1776 kurz und bündig ab „der zu besorgenden schlimmen Folgen halber". Am 27. Sept. e. a. wird die Anzeige eines Maklers über den Verkauf zweier Oefen inhibirt, weil der Augenschein eine Gattung von Stockelsdorffer oder Kieler Oefen ergab. Am 8. Oct. 1779 muss ein Bürger dem klagenden Amt 12 Reichsthaler Abtrag zahlen, weil er einen neuen Stockelsdorffer Aufsatz-Ofen in seinem neuen Hause von Fremden hat setzen lassen. u. s. f.

Zur Franzosenzeit, welche die alten Zunftgerechtsame er-



Ofen von Fayence mit grünlichgrauer und graubrauner Bemalung und Vergoldung, die nackten Theile der Chinesen fleischfarben. (Der gusseiserne Kasten von einem anderen Ofen der Zeit.) Stockelsdorff, ca. 1776. Höhe 3 1/2 m.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

schütterte, gelang es, nach Dr. Th. Hach's Mittheilungen etwa 1811, dem Sohne des Stockelsdorffer Buchwald Hans Jürgen Buchwaldt, in Lübeck selbst eine Fabrik von Fayence-Oefen in Betrieb zu setzen. Kaum ist diese in Schwung gekommen, als auch schon wieder die Amtsmeister mit den alten Beschwerden zur Hand sind. H. Buchwaldt, der Sohn eines ehemaligen Fayence-Fabrikanten zu Stockelsdorff, so schreibt der Aelteste der Töpfer am 30. Oct. 1815, habe vorhin in Berlin gewohnt, dann bei der Lübischen Petriziegelei gearbeitet, sich mit einem Patente in dem von ihm erworbenen, ehemals Flügge'schen Töpferhaus in der Rosenstrasse Nr. 7 etablirt und Anzeigen erlassen, dass er Oefen verkaufe, setze u. s. w., er sei gänzlich unzünftig und durchaus nicht amtsfähig; Gesellen, die bei ihm arbeiteten, hörten daher auf zünftig zu sein, falls sie es vorher gewesen u. s. f. „Der Senat möge wider diesen unbefugten Arbeiter mit aller gesetzlichen Strenge verfahren", so bittet der Amts-Aelteste, obwohl er in derselben Eingabe zugestehen muss, dass sich seit 30—40 Jahren in Lübeck nicht mehr als zwei bis drei Töpfermeister nährten und neue Arbeit von diesen wenig gefordert werde. In seiner Antwort vom 13. Januar 1816 weist der Senat das Töpfer-Amt ab, welches gegenwärtig nur aus einem wirklichen und einem eventuell zugelassenen Meister bestehe, deren jeder nicht mehr als einen Gesellen angestellet habe." J. H. Buchwaldt, welcher inzwischen über seinen gelungenen „Betrieb von Steingut-Fabriken für fremde und eigne Rechnung in den Königlich Preussischen Staaten" genügende Zeugnisse beigebracht hat, wird im fabrikmässigen Betriebe seiner Töpferei in ihrem ganzen Umfange geschützt, ihm nur eine jährliche Recognition von 50 ℔ an die Stadt auferlegt.

Unermüdlich setzt der Aeltermann der Töpfer J. F. Lindenberg den Kampf gegen die Einfuhr fremder Oefen fort. Nach Erschöpfung aller Rechtsmittel endigt ein Senats-Decret vom 19. Sept. 1821 endlich den Streit zu Ungunsten des Amtes.

Stockelsdorff's Leistungen bezeichnen den Höhepunkt dessen, was Holstein im vorigen Jahrhundert auf diesem Gebiete hervorgebracht hat, und stehen hinter denjenigen keiner einzigen deutschen Fabrik derselben Zeit zurück.

Erstaunlich ist vor Allem die Mannigfaltigkeit ihrer Ofen-Modelle. Meist haben diese den gusseisernen Feuerkasten; die älteren sind in schwungvollem Rococo mit weichen Umrissen und Profilen ausgeführt, einige jüngere zeigen bereits die antikisirende Form der geradlinigen Pyramide mit eckigen Profilen. Die Malereien auf ihnen erfüllen, was der Prospect in der „Fama" verspricht. Auch der farbige Schmuck der Gefässe steht auf der Höhe dessen, was die Muffelfarben-Malerei in Deutschland sonst irgendwo erreicht hat. Auffällig ist die häufige Anwendung des Höhens der plastischen Rocaille-Ornamente mit blassem Manganviolett und des Deckens einzelner Flächen derselben mit lebhaftem Blaugrün, durch welches die Untermalung schwarz hindurchschimmert. Gefässe dieser Art entsprechen auch in ihren landschaftlichen oder figürlichen Malereien jenem Farben-Accord, während solche Malereien, in welchen die ganze vielfarbige Muffel-Palette Leihamer's auftritt, auch in den Rocaille-Ornamenten entsprechend lebhaftere Farben zeigen, u. A. jenes Gelb, welches in Kiel beliebt war. Die Blaumalerei wurde weniger geübt, am häufigsten für die grossen, mit deutschen Blumen oder Landschaften verzierten Platten der Theetische.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Die Fayencen Stockelsdorff's sind in guter Auswahl vertreten. Hauptstücke zwei Oefen, der eine S. 379 abgebildete, früher in Heiligenhafen, der Insel Fehmarn gegenüber, jetzt aufgestellt im letzten Zimmer neben dem Haupteingang; der andere mit voller Bezeichnung: „Stockelsdorff 1773 Buchwald Direct Abr. Leihamer fecit", mit blaugrüner, schwarz gezeichneter Bemalung der plastischen Ornamente und fein gemalten chinesischen Genre-Scenen in Blaugrün und Manganviolett mit wenig Gelb und Blau; aufgestellt in der Nische des Louis XVI. Saales.

Ferner: Netz-Vase, mit Griffen, das Netz mit blaugrünen und schwarzen Strichen, auf den Kreuzungen lila Blümchen mit gelben Augen; in blau, violett und gelb gehöhten Rococo-Kartuchen bunte Blümchen. Bez. mit dem Stff. des Ortsnamens, dem B. Buchwald's und dem A. des Malers. (S. Abb. S. 377.) Potpourri-Vasen mit vornehmen Herren und Damen in der Zeittracht, mit tanzenden Landleuten, mit einem Zigeunerlager. (Auch hier begegnet uns der Einfluss der Stiche des Augsburgers J. E. Nilson.) Blumenkasten mit Uferlandschaften in der Art der Ostseebuchten des Landes (Malerzeichen G), mit Gärtnern und Gärtnerinnen zwischen geschorenen Hecken. Körbchen aus Rocaille-Motiven. Dreifüssiges Milchtöpfchen. Schüssel von 43 cm Dchm. mit Blumenmalereien, blasse Rosen (Malerzeichen J. W.). Tischplatte mit Landschaft in Blaumalerei und voller Bezeichnung: Stockelstorff 1774 Buchwald Directeur, Abraham Leihamer f. (diese im Louis XVI. Saale).

Fayencen von Kellinghusen in Holstein.

Urkundlich erscheint die Kellinghusener Fayence-Fabrik zuerst in einer am 28. Februar 1765 von Wulff Friedrich Linkhusen, Sebastian Heinrich Kirch, Carsten Behrens und Frau Anna Büntzen an den König von Dänemark gerichteten Supplik um die kurz zuvor den älteren Fayence-Fabriken gewährten Freiheiten, sowie um ein Verbot, in drei Meilen Umkreis von Kellinghusen andere derartige Fabriken anzulegen oder die Kellinghusener Erde zu verkaufen und zu verfahren. Aus der Eingabe und dem über dieselbe bei dem k. Landes-Oekonomie- und Commerz-Collegium erstatteten Bericht erhellt, dass damals bereits im Hause des Carsten Behrens ein Ofen angelegt und einige Brände beschafft waren. Der Techniker des Unternehmens war Sebastian Heinrich Kirch, welcher zuvor in der Fayence-Fabrik zu Jever im Oldenburgischen gearbeitet hatte.

In Jever hatte der Meissener Porzellanmaler J. F. S. Tönnjes, nachdem sein Versuch, im Jahre 1759 eine Fabrik in Wittmund anzulegen, missglückt war, im Jahre 1760 mit Unterstützung des Regierungspräsidenten von Cappelmann die Gründung einer Fabrik unternommen, „um vorerst irden Geschirr und demnächst auch feines Porcellan zu verfertigen." Die Jever'sche „Potterde" konnte jedoch nur mit anderem Thon vermischt gebraucht werden, welcher „aus dem Holsteinischen zu Schiffe", offenbar aus der Kellinghusener Gegend herbeigebracht wurde. Dorthin war Kirch übergesiedelt, nachdem es auch mit der Jever'schen Fabrik nicht recht hatte glücken wollen.

Die plastische Richtung, welcher man in Jever gefolgt war, scheint von Kirch auch gleich in Kellinghusen eingeschlagen worden zu sein. Sie zeigt sich schon in einer der ersten Arbeiten der Carsten Behrens'schen Fabrik, einem in vier Farben bemalten Zierstück in Gestalt einer kleinen Kanzel v. J. 1764, und bleibt für alle Folge bezeichnend für die Kellinghusener Fayencen.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Obwohl die Stadt Itzehoe, welche Beeinträchtigung ihres Stapelrechts und des Handels ihrer Bürger mit Delft'schen und anderen Fayence-Waaren fürchtete, Einspruch erhob, wurde das Privileg im Jahre 1765 ertheilt. Das Unternehmen leidet jedoch unter den Streitigkeiten der Geldgeber mit Kirch, durch dessen Verschulden mehrere Brände missglücken. Im Sommer 1768 ist Kirch verschwunden. Carsten Behrens setzt nun den Betrieb allein fort; das Privileg wird auf ihn allein und nach seinem 1782 erfolgten Tode auf seine Erben übertragen. Bis 1825 ist seine Werkstatt in Betrieb geblieben.

Der vortreffliche Thon, welcher unweit des Fleckens am Abhange des hohen Landes bei Ovendorf in ergiebigen Lagern sich fand, zog bald noch andere Unternehmer an. Zunächst liessen sich zwei, zuvor in der Clar'schen Fabrik in Rendsburg beschäftigt gewesene Töpfergesellen: Christian Hinrich Geppel und Georg Geppel, nachdem sie eine Zeitlang in der Behrens'schen Fabrik gearbeitet hatten, als selbstständige Unternehmer in Kellinghusen nieder. Auch ihnen wurde das übliche Privileg ertheilt. Später ging die eine dieser Geppel'schen „am Sande" belegenen Töpfereien durch Kauf an Jacob Stemmann junior über; 1840 war sie noch in Betrieb.

Eine vierte Fabrik wurde 1791 von Jochim Möller begründet und einige Jahre als „königlich dänische privilegirte Fayence-Fabrique" betrieben. Nach Möller's frühem Tode heirathete die Wittwe den in der Fabrik als Gesellen beschäftigten Jacob Stemmann. Dieser scheint das Unternehmen jedoch nicht unter eigenem Namen fortgesetzt zu haben, denn i. J. 1800 lautet die Firma des im alten Möller'schen Fabrikgebäude fortgeführten Betriebes: „Doctor Grauers Fayance-Fabrique". Dieser Doctor Grauers lebte in Kellinghusen als Arzt und betrieb die Fabrik nur als ein Nebengeschäft.

Im Jahre 1797 kam als fünfte Werkstatt diejenige eines Th. Möller hinzu, welche noch in den 30er Jahren durch Andreas Schlüter fortgesetzt wurde.

Noch zu Anfang dieses Jahrhunderts wurden neue Werkstätten eröffnet. Eine auf grösserem Fuss von dem Hamburger Kaufmann Holzschue zu Ovendorf i. J. 1808 eingerichtete Fabrik versuchte sogar die Herstellung feinen Steingutes mit Hülfe französischer und englischer Werkführer. Im Jahre 1815 musste sie jedoch den Wettbewerb mit dem ausländischen Steingut aufgeben und wurde an Jacob Stemmann senior verkauft, welcher die Töpferei eingehen liess und nur die Ziegelei weiter betrieb. Im Jahre 1816 eröffnete der Sohn erster Ehe von Stemmann's Frau, Hans Möller, noch eine neue Werkstätte in Kellinghusen selbst.

Während die grossen, mehr fabrikmässigen Unternehmungen in den Herzogthümern sämmtlich nur von kurzer Lebensdauer waren, haben die handwerksmässigen Werkstätten Kellinghusens sich während langer Jahre einer gewissen Blüthe zu erfreuen gehabt. Sie allein versorgten während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die bäuerlichen Haushaltungen in den Herzogthümern, in Jütland und auf den Inseln mit Gebrauchsgeschirren und vielerlei Ziergegenständen. Ein gutes Absatzgebiet war auch das benachbarte Hannover; dessen Eintritt in den Zollverein Anfangs der 50er Jahre war einer der Gründe, dass die Kellinghusener Töpfereien fortan zurückgingen, da der hohe Schutzzoll bei der Schwere der Waare den Verkauf

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

dorthin nicht mehr lohnend erscheinen liess. Diesen Umstand machte sich die ebendamals in Buxtehude auf dem hannoverschen Elbufer begründete und bis 1861 in Betrieb gewesene Steingut-Fabrik zu Nutze, indem sie die Herstellung bunter Teller und grosser Zierschüsseln aufnahm.

Schüssel von Fayence; Rand citrongelb mit grünen und violetten Blättern. Straus vielfarbig. Kellinghusen, ca. 1800. Dchm. 28 cm.

Aus den Kellinghusener Fabriken sind u. A. jene zahlreichen kleinen Ziergegenstände hervorgegangen, welche bis vor wenigen Jahren in den meisten Bauernhäusern nördlich der Elbe angetroffen wurden: fliegende Engel, welche kleine Füllhörner tragen und als Blumenbehälter an die Wand gehängt wurden; vielgestaltige, oft recht zierliche und hübsch bemalte kleine Schuhe und Pantoffeln, deren eigentlicher Gebrauchszweck oder sinnbildliche Bedeutung noch nicht aufgeklärt ist; Gehäuse für Taschenuhren zum Anhängen an die Wand, mit dem Haupt einer Clytia und darüber angebrachter Sonnenblume zur Aufnahme des Zifferblattes; Zierplatten mit Reliefköpfen nach antiken Gemmen oder mit unbeholfenen Reliefs des Leidens Christi nach eigenen Modellen. Ob alle diese und viele verwandte plastisch verzierte Gegenstände ausschliesslich aus Kellinghusen stammen, bedarf noch näherer Untersuchung. Zu vermuthen ist, dass sehr ähnliche plastische Arbeiten zum Theil nach den gleichen Modellen um dieselbe Zeit in einer noch nicht nachgewiesenen Fabrik des linken Elbufers hergestellt wurden. Die Erzeugnisse derselben unterscheiden sich von denjenigen Kellinghusens durch die gelungenere Ausführung des Figürlichen, durch die ausgiebige Anwendung der Spritzarbeit für Haare u. dergl. und durch die viel sparsamere Anwendung des Gelb. Gerade dieses Gelb ist ein die Kellinghusener Fayencen kennzeichnendes Merkmal. Es fällt besonders in die Augen auf den Zierschüsseln, welche, nachdem die werthvolleren Delfter und Rouener Fayencen längst entführt sind, heute noch in zahlloser Menge auf den Küchen- und Speisekammer-Börtern vieler

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Bauernhäuser prangen. Die Mitten dieser Schüsseln sind auf weissem Grund mit grossen, conventionell behandelten Blumen- oder Fruchtzweigen bemalt, vorwiegend in gräulichem Grün, Manganviolett und lebhaftem Citronengelb, welches mit Ockergelb oder im Brande trocken gebliebenem Ziegelroth schattirt ist; daneben findet Blau nur sparsame Verwendung. Die blumigen Malereien der breiten Schüsselränder zeigen oft einen wohlgelungenen gelben Grund. Ist dies die decorative Erscheinung der Mehrzahl der Kellinghusener Fayencen, so gingen aus den vielen Werkstätten, besonders als die Fabrikation noch in ihren Anfängen lag, doch manche Arbeiten anderer Art hervor, bei denen u. A. entweder die Blau- oder die Braunstein-Malerei allein angewendet ist.

Fayencen aus der ersten Kellinghusener Fabrik:

Kleine Wandkanzel, roh modellirt, auf dem Schalldeckel zwei Engel ein Kreuz haltend; am Pult: Anno 1764, darunter: „Gott allein die ihr und sonst kein mehr." Bemalt in blassem Blau, Grün, Gelb, Manganviolett. Unbez.

Punsch- (Bischofs-) Bowle in Gestalt eines sitzenden Bischofs, welcher ein Buch auf dem Schosse hält mit der Inschrift: „Die ganze Clerisey mag unsertthalben leben, Wenn sie uns nur recht oft einen neuen Bischof geben." Unbez.

Fayencen aus Jochim Möller's Fabrik:

Viereckige Wandplatte, mit der Abbildung des Fabrikgebäudes in Grün und Manganviolett; über einer Thür die gelbe Chiffre Christian VII. Oben in einem Zierschild: „Die königliche Dänische Privilege-Fayance-Fabrique". A. d. Rücks.: Anno 1794. — Dazu: Platten mit „Jochim Möller Pack Raum". Bez. K. H. 1794; — mit J. M[öllers] A[nna] M[öllers] Wohnhaus, 1794; — mit einem Flussfahrzeug (Ewer) unter dänischer Flagge. Bez. K. H. 1794; — mit einer Windmühle 1794.

Milchguss in Gestalt eines Satyrkopfes, der Deckel als Turban, nach englischem Modell, bemalt in Blau und Manganviolett. — Teller mit blasser Blaumalerei, in der Mitte E. K. in Rococo-Kartusche. — Beide bez. K. H. M.

Fayencen aus der Fabrik des Doctor Grauers:

Viereckige Wandplatte mit der Abbildung desselben Gebäudes wie bei J. Möller's Fabrik in Grün und Manganviolett; über einer Thür in Gelb die Chiffre Christian VII. Oben in einem Zierschild: „Doctor Grauers Fayance-Fabrique". Rückseite bez. P. A. 1800. — Kümmchen, innen mit der Inschrift: „Jürgen Bracker, Margretha Bracker, Ao. 1800", in vierfarbigem Blumenkranz, bez. K. H. — P. A.

Kanne in Gestalt eines sitzenden Mannes, dessen Kopf den Deckel bildet. Die Dille im Blumenstrauss auf der Brust. Bemalt in vier Farben. Unbez.

Längliche Schale zum Handwasser, der breite Rand in Muschelformen geschweift, bemalt mit Blumen in lebhaftem, ausgeflossenem Blau. Bez.: K. H. Dr. G.

Fayencen von Rendsburg in Holstein.

Eine Sonderstellung nimmt die Rendsburger Fabrik ein. In den Acten erscheint sie zuerst am 10. December 1764 mit einer Supplik des Apothekers Christian Friedrich Gottlob Clar und des Kaufmannes Jasper Lorentzen. Diese tragen dem König Friedrich V. vor, bei Rendsburg finde sich eine zur Fayence-Fabrikation sehr geeignete, durch angestellte Versuche bewährte Thonerde; Petenten hätten „bessere Glasuren und eine neue Methode, alle mögliche Couleuren besser als bisher zuzubereiten und mittelst zierlicher Malerei einzubrennen" selber erfunden.

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Sie bitten um Einräumung dreier auf dem Eiland in der Unter-Eider belegenen, zum Artillerie-Etat gehörigen Gebäude, um die üblichen Privilegien und überdies um ein Verbot, dass Niemand ausser ihnen auf fünf Meilen im Umkreis nach Thon zur Fayence-Fabrikation graben solle. In den Gründen wird betont, dass „jetzt alljährlich grosse Summen für holländisches Steinzeug aus dem Lande gehen."

Diesem Gesuch widerspricht am 4. Februar 1765 von Gottorf bei Schleswig aus Rambusch, in dessen alleinigen Besitz die dortige Fabrik kurz zuvor übergegangen war. Rambusch fürchtet das Herabdrücken der Waarenpreise und die „Disgoustirung der Arbeitsleute", falls zuviele Fayence-Fabriken im Lande entstünden, deren man schon jetzt fünf bis sechs zähle. Er beschwert sich darüber, dass Clar ihm den Dreher und Former Gisler, welchen Rambusch auf seine Kosten von Stralsund habe kommen lassen, abwendig gemacht habe und Gisler heimlich weggereist sei. Aehnliche Versuche habe man bei dem Dreher Letsch gemacht.

Auch J. N. Otte auf Crisebye ist mit einer Gegenvorstellung schon am 8. Februar 1765 zur Hand. Seiner eigenen Leistungen sicher, hat er zwar im Allgemeinen gegen das Privileg nichts einzuwenden. Es werde „ihm und seinem Bruder in Eckernförde ein Vergnügen sein, wenn die Herren Supplikanten das prästiren, was sie versprechen, denn hierdurch würden sie nicht allein eine besondere Aemulation wecken in bonité derer zu verfertigenden Sachen, sondern man könnte auch hoffen, dass dereinsten die Einfuhr der auswärtigen Fayencen gänzlich gehoben werden dürfte." Otte will nur verhindern, dass seinen Fayencen der Vertrieb in Rendsburg verwehrt werde, und das Graben nach Thon soll nur Ausländern verboten werden.

Eine Gegenvorstellung des Bürgermeisters und Rathes von Rendsburg will die Freiheit des Handels mit „ein- und ausheimischen Fayence-Geräthen" allen Bewohnern der Stadt gewahrt wissen. Auch soll der Anlegung einer Pfeifen-Fabrik nicht präjudicirt werden.

Als das Gesuch am 26. Juni 1765 noch nicht erledigt worden, petitioniren Clar und Lorentzen nochmals, verzichten jedoch auf die Laboratoriumsgebäude und wollen ein geräumiges Haus für die Fabrik ankaufen, so mit dem Ofen an die 3000 Rthlr. zu stehen kommen werde. Sie erwähnen, dass die Erde zwei Meilen von Rendsburg in der Hölzung zu Haale gegraben werde, und bitten um Schutz gegen die dortigen Dorfbewohner, welche zu hohes Entgelt für die Erde fordern. Als Beispiel ihrer Fabrikate übersenden sie dem Statthalter ein in einem kleinen unvollkommenen Ofen gebranntes Uhrgehäuse von Fayence. Vier Wochen nachher petitioniren sie beim Rath von Rendsburg, wobei sie erwähnen, dass schon nach den bisherigen noch unvollkommenen Proben ganze Service aus Hamburg, Lübeck, Rostock, Braunschweig bei ihnen bestellt worden. Am 21. Juli 1765 berichten Bürgermeister und Rath nochmals an den Statthalter; wir erfahren, dass die Bittsteller das Major von Passow'sche Haus am Neuenwerk für ihre Fabrik erhandelt haben.

Am 11. October 1765 erfolgt endlich das aus Friedensburg datirte königliche Privilegium. Die erbetenen Vorrechte werden im Wesentlichen gewährt, auch wird ein Verbot der Einfuhr ausländischer Porzellan-, irdener

Im neunten und zehnten Zimmer. (Viertes und fünftes der Südseite.)

und steinerner Gefässe, ausgenommen des in Kopenhagen ankommenden chinesischen Porzellans, in Aussicht gestellt, sobald nur ein zulängliches Lager unverwerflicher Waaren bereit sei.

Um dieses Einfuhrverbot supplicirt Jasper Lorentzen nochmals am 5. August 1767. Die Fabrik könne ohne solches nicht bestehen; obwohl die Fabrik ihre Lieferungen 20 bis 25% billiger gebe als andere, fehle es an Absatz; die Konkurrenz der auf dem Seewege aus England, Holland, Frankreich eingeführten Waare sei erdrückend; die Fabriken zu Rendsburg, Schleswig, Eckernförde, Kellinghusen producirten im Ueberfluss für den Landesbedarf und die Magazine im Lande seien auf zwei bis drei Jahre mit Waare versehen. Am 8. September fügen Clar und Lorentzen ein Verzeichniss ihres Waarenlagers bei. Dasselbe führt in der That eine ansehnliche Reihe von Gefässarten auf, viele davon mit erheblichen Stückzahlen.

Ovale Terrinen erscheinen in drei Nummern; Butterdosen „en terrine", oval, achteckig, geriefelt, in Gestalt von Hirschen, Ochsen, Möpsen, Rebhühnern; Längliche Schüsseln in 3, ovale und runde in 4, achteckige in 2 Nummern; Teller geformt, „ausgeschnitten" und ordinair; Körbe in 2 Nummern, Theetische in 4 Nummern. Aufgezählt werden ferner in bunter Reihe: Saladiers, „Sauciers", Muscheln, Salzfässer, Pyramiden, Senfkannen, Karaffen mit Unterschüsseln, Lampen, Leuchter, Plat-Leuchter, „Potpourris", Punschbowlen, „Bischofshüte", Waschbecken, Henkeltöpfe, Giesskannen, Blumentöpfe mit Unterschüsseln, Blumenkasten, Menage-Schalen, Füsse, grosse und kleine Figuren zur Plat menage, Stücke zum Aufsatz, Schreibzeuge, Dintefässer, Sandbüchsen, Farbetöpfe, Uhrgehäuse, geformte und gedrehte Kaffeekannen, Theetöpfe, Milchkannen, Milchtöpfe, Milchgüsse, Zuckerkummen, Zuckerschüsseln, Theedosen, Untertassen, Stockknöpfe, Stock-Brustbilder, Stockkrücken, Pfeifenköpfe, Rauchtabacksdosen, Schnupftabacksdosen, Messerstiele, „Bouteilnapfen", eine „Schildkröte" und „Kleinigkeiten", als Hunde, Gänse, Hühner. Jede Art wird in drei Rubriken „glatt" (d. h. glasiert), einmal gebrannt und „roh" gezählt.

Am 20. October 1767 berichten Bürgermeister und Rath über dieses Gesuch an den Statthalter: wegen des Preises sei keine Beschwerde vernommen. Die anfänglichen Mängel der Waaren seien merklich gehoben, übrigens das Waarenlager für hinlänglich nicht zu erachten. Jedoch empfehlen sie, das Einfuhrverbot vorläufig auf etwa 8 Jahre zu erlassen, das chinesische Porzellan und die holländischen, schwarzen und rothen Gefässe ausgenommen. Den Supplicanten wird vom Statthalter mit dem Hinweis auf das nächstens zu erlassende allgemeine Einfuhrverbot geantwortet.

Im Jahre 1768 erfolgte dieses Verbot denn auch; 1770 wurde es verschärft und nochmals 1775, wie bei der Geschichte der Schleswiger Fabrik erwähnt ist.

Als trotzdem die Fabrik keinen Gewinn abwarf, und Lorentzen gestorben war, verfiel Clar darauf, durch Vertheilung des Werks in Actien neue Mittel zu beschaffen, mit denen er die Fabrik zugleich in eine Steinguts-Fabrik nach englischer Art umgestalten wollte. Bis dahin waren wahrscheinlich nur Fayencen mit Zinnglasur angefertigt worden.

Die neue Fabrik verlangt alsbald weitere Unterstützung von der Regierung. Da sie nur geringe Provision gewähren kann, wird ihr schwer, sichere Agenten zu finden. Um ihr dies zu erleichtern, empfiehlt das General-Landes-Oekonomie- und Kommerz-Kollegium, die Verkäufer der Waaren aus diesem Grunde allein nicht zur Erwerbung des Bürgerrechts

Im neunten und zehnten Zimmer. (Viertes und fünftes der Südseite.)

in den Städten ihrer Niederlassung zu zwingen. Darüber denn grosser Schriftenaustausch zwischen dem Kollegium und den widerstrebenden Magistraten. Das Ende ist, dass die Regierung die erbetene Gunst den Agenten nur in beschränktem Umfang gewährt, insofern sie diese nicht persönlich, sondern nur soweit es sich um den Verkauf des Steingutes handelt, von der Nahrungsschatzung befreit. Ein königliches Rescript an die Magistrate des Herzogthumes vom 28. Juni 1775 dehnt diese Vergünstigung auf alle in den königlichen Landen vorhandenen Steingut- und Porzellan-Fabriken aus. Im folgenden Jahr wird dem Apotheker Clar, wohl für seine nützlichen Erfindungen, ein „don gratuit“ von 200 Reichsthalern jährlich gewährt.

Aller Unterstützungen durch die Regierung ungeachtet kommt die Fabrik nicht zu geschäftlicher Blüthe; 1784 muss das Actien-Unternehmen sich insolvent erklären. Um das nützliche Werk nicht auffliegen zu lassen, übernimmt nunmehr der Justizrath und Zollverwalter Johann Hinrich Hallensen, einer der Mitdirectoren, unter Vermittelung des Kommerz-Kollegiums die Fortsetzung der Fabrik, und später, 1788, als Hauptgläubiger, auf eigene Rechnung. Der neue Eigenthümer petitionirt alsbald — 14. Mai 1789 — um einen Beitrag zu den Auslagen für die Proben und die Baukosten, sowie um eine jährliche Beihülfe von 200 Reichsthalern zur Besoldung eines Fabrique-Meisters. Zur Begründung dieses Gesuches wird u. A. bemerkt, dass der vormalige Fabrique-Meister Buchwald auf Stockelsdorff ein Jahrgehalt von 750 Reichsthalern fordere. Hallensen bittet, man möge dem Clar ausdrücklich auferlegen, noch wenigstens während eines Jahres den Betrieb zu überwachen, für die Güte der Waare zu haften und bei der noch nicht alle Wünsche ganz befriedigenden Glasur allen Fleiss anzuwenden. Zugesagt wird dem Hallensen eine Anleihe von 5000 Rth. aus dem Industriefonds, welche mit 4 % Verzinsung in 28 Jahren als getilgt gelten soll; auch macht man ihm Hoffnung auf eine Fabrikationsprämie. Ueber die weitere Forderung des Hallensen, die Fabrikgebäude von allen Reallasten zu befreien, wird nach jahrelangem Schriftenwechsel und Einspruch des Magistrats abschlägig beschieden.

Der Betrieb wurde unter Hallensen erheblich erweitert; ein im dritten Jahrgang der Schleswig-Holsteinischen Provinzialberichte (1789) abgedrucktes Preisverzeichniss gewährt einen Einblick in die Mannigfaltigkeit der erzeugten Waaren. Den Preisen nach wird es sich meistens nur um unverzierte Gefässe gehandelt haben. Die theuersten Stücke sind: Komplete Plat de Menage mit Figuren zu 16 ℔ 12 ß bis 20 ℔ 12 ß; Figuren zur Plat de Menage zu 1 ℔ 8 ß, 6 ℔, 10 ℔; ein grosser Blumenkorb mit Wassergefäss zur Plat de Menage 20 ℔; eine grosse Vase mit Silhouetten zu 7 ℔ 8 ß; Blumen- oder Zwiebelkasten zu 2 bis 6 ℔; Uhrgehäuse zu 4 ℔ 8 ß; ovale Terrinen zu 5 ℔ 4 ß; Ragout-Schüsseln mit Glocken zu 3 ℔ 8 ß. Erwähnt werden auch Gefässe aller Art, wie sie in der Küche und auf dem Tisch der Erwachsenen gebraucht wurden, im Kleinen ausgeführt als Spielzeug für Kinder.

Die Production hob sich nunmehr ansehnlich, bis auf 7 bis 8000 Reichsthaler im Jahr, wovon für 5 bis 6000 Reichsthaler nach Kopenhagen gingen.

Im neunten und zehnten Zimmer. (Viertes und fünftes der Südseite.)

Inzwischen setzte der Apotheker Clar seine keramischen Versuche fort; ihm gelang die Herstellung der schwarzen Basaltwaare Wedgwood's, worüber die Provinzialberichte i. J. 1795 folgendermaassen berichten:

„Es ward vor einigen Jahren im Journal des Luxus und der Moden der Wunsch geäussert, es mögte sich doch in Deutschland ein Mann finden, der das so beliebte schwarze Steinzeug, welches in England von dem berühmten Wedgwood verfertiget worden und auch unter dem Namen Basaltwaare bekant ist, zur Ersparung des so vielen dafür ausgehenden Geldes nachzumachen wisse. Der Apotheker Clar in Rendsburg, der sich bereits durch die Erfindung des ächten Porzelans in Dännemark als auch des in Rendsburg gegenwärtig fabricirten englischen Paillesteinguts bekant gemacht hat, unternahm es auch von dieser beliebten Waare eine Fabrike daselbst auf eigene Kosten anzulegen. Mit Vergnügen macht man dem vaterländischen Publikum dieses Unternehmen bekant, und hegt zugleich den Wunsch, unsere Mitbürger werden so patriotisch gesint sein, dieses Produkt einheimischer Kunst dem fremden nicht unbillig nachzusezen, vielmehr durch ihre Aufmunterung zu seiner Vervollkommung beizutragen sich bemühen. Unseres Wissens ist bisher so wenig in Deutschland als in Dännemark diese Waare nachgemacht. Welche Waaren bisher in dieser Fabrik und zu welchen Preisen solche geliefert werden, gibt das beigefügte Preisverzeichnis zu erkennen."

Aus dem Preisverzeichnis erhellt, dass damals nur wenige Muster von Wedgwoodwaare angefertigt wurden. Vasen oder Potpourris zu 4 ℔ 8 ß; Kaffeekannen und Milchkannen mit Figuren zu 2 ℔ 8 ß; Ovale Theetöpfe mit erhabenen Figuren zu 4 ℔; Unterschüsseln dafür zu 8 ß; Theetöpfe ohne Figuren zu 1 ℔ 8 ß und 1 ℔ 12 ß; Rahmgüsse zu 1 ℔ und 1 ℔ 4 ß; Spülkummen zu 1 ℔ 8 ß und 2 ℔; Zuckerdosen zu 1 ℔ und 1 ℔ 8 ß und Schreibzeuge zu 3 ℔.

Ob Clar seine Basaltwaaren in eigener Fabrik oder in der Hallensen'schen anfertigte, ist nicht ersichtlich, ebensowenig ob er finanzielle Erfolge erzielte. Hallensen starb wenige Jahre nachher, worauf den bisherigen Arbeitern durch königliches Rescript v. 2. März 1803 gestattet wurde, den Betrieb unter den bisherigen Vergünstigungen für eigene Rechnung weiterzuführen. Am 11. Nov. 1805 sucht der Directeur und Mit-Interessent der Fabrik Thorer Olsen um Verlängerung der Steuerbefreiung auf weitere 10 Jahre nach, was ihm für das Gebäude der Steingutfabrik bewilligt wird. Weiteres ist von den Schicksalen der Rendsburger Unternehmungen nicht bekannt.

Fayencen der Rendsburger Fabrik.

Kleine Schüssel, geschweift, mit Rose und Anemone in Grün, Manganviolett und Gelb. Bez. Rendsburg (mit einem an den ersten Strich des R. gelehnten Quadrat) Duve. — Waschbecken mit Rocaille-Muschelgriffen und kleinem durchlöcherten Seifennäpfchen, bemalt in lebhaftem Blau mit natürlichen Blumen. Maler N 1767. — Birnförmige Anbietplatte mit deutschen Blumen in Blaumalerei. Maler P. K. 1768. — Theebüchse mit deutschen Blumen in Manganviolett. Ebenso.

Steingut der Rendsburger Fabrik.

Ovale Unterschüssel, weiss, der Rand durchbrochen mit geflechtartiger Hohlkehle (Osier). Bez. R. F. No. 1. Dazu ein durchbrochener Fruchtkorb, weiss, mit Asthenkeln, an denen Birnen und Trauben sitzen — Ovale Unterschüssel, ähnlich wie die obige, der Rand blau staffirt. Bez. R. F. No. 2. — Zwei fischförmige Näpfchen mit durchlöchertem Boden, für Dickmilch, gelblich. Unbez. (Dieses Steingut im zehnten Zimmer.)

Hamburgische Fayencen des 18. Jahrhunderts.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Durch die keramischen Handbücher zieht sich die Notiz, dass auf einer in einer englischen Sammlung bewahrten vierkantigen Theebüchse mit Liebespaaren und Rocaille-Ornamenten in Blaumalerei mit vergoldeten Einfassungen zu lesen sei: „Johann Otto Lessel Sculpsit et Pinxit. Hamburg Mensis Januarij Anno 1756.“ Das ist Alles, was die keramische Special-Wissenschaft von hamburgischer Töpferkunst bisher erkundet hat.

Von den hervorragenden Leistungen Hamburgs in blaubemalten Fayence-Oefen während des 18. Jahrhunderts zeugen die im Besitze des Museums befindlichen Oefen aus den Werkstätten der Töpfermeister Hennings, Volgrath und Camp mit den kunstvollen Malereien von der Hand des erwähnten Lessel, des Cord Michael Möller und anderer Künstler, und an anderer Stelle ist die Vermuthung begründet worden, dass schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Fayence-Töpferei in Hamburg betrieben wurde. Dass die Töpfer und Maler, welche im 18. Jahrhundert jene Oefen schufen, nebenher auch noch Gefässe anfertigten, darf man schon aus jener von Lessel bemalten Theebüchse schliessen. Es fragt sich nur, ob es sich hierbei um einen Gewerbebetrieb oder nur um gelegentliche Mussestunden-Arbeit zu privatem Zwecke handelte.

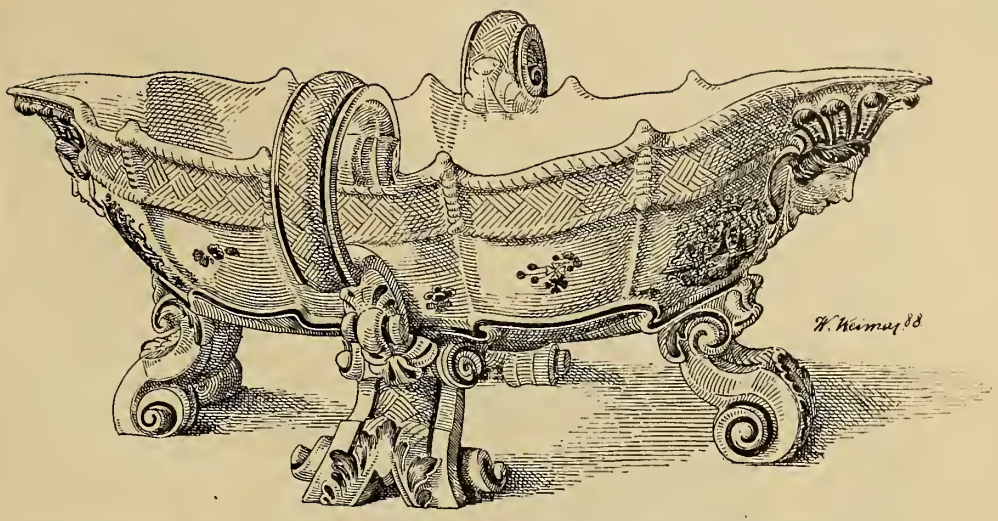
Henkeltopf von Fayence mit Blaumalerei, Hamburg, erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Höhe 24 cm.

Für letztere Annahme spricht die ausserordentliche Seltenheit hamburgischer Fayence-Gefässe. Eine Theebüchse des hamburgischen Museums mit feiner Blaumalerei trägt an einer Stelle, wo man eine Werkstätten-Marke nicht anzubringen pflegt, ein grosses G. C. H. und die Jahreszahl 1751. Die von gemalten Rocaille-Ornamenten eingerahmten Landschaften erinnern mit Thurmruinen, grossen Segelschiffen und Figürchen am Ufer des Vordergrundes ganz an gewisse, auf den Meissener Porzellanen jener Zeit häufig vorkommende Landschaftsbildchen. Da Lessel früher in Meissen Porzellanmaler gewesen, dürfen wir in ihm auch den Maler unserer Theebüchse erkennen. G. C. H. sind wahrscheinlich die Anfangsbuchstaben eines weiblichen Gliedes der hamburgischen Töpferfamilie Hennings.

Ein zweites Stück, der hier abgebildete Henkeltopf, weist durch seine Ornamente und die Behandlung der Landschaften ebenfalls auf die Werkstatt eines Meisters Hennings. Der diesem Topf entsprechende Ofen ist der älteste der hamburgischen Oefen des Museums und trägt das H. D. H. des Henning Detlef Hennings.

Rückblick auf die Geschichte der deutschen Fayence.

Aus den Einzeldarstellungen zur Geschichte der deutschen Fayencen, welche wir in den vorstehenden Abschnitten auf Grund des Inhaltes unserer Sammlungen und eigener archivalischer Forschungen, sowie derjenigen von Ernst Zais, Prof. C. A. v. Drach, Dir. Dr. F. Schlie und anderen um die bisher im Dunkeln belassene Geschichte dieses Zweiges des deutschen Kunstgewerbes verdienten Männern, gegeben haben, lassen sich einige allgemeine Schlüsse über die Entwickelung der deutschen Fayence-Industrie ziehen. Der naheliegende Einfluss der italienischen und schweizerischen Fayencen des 16. Jahrhunderts tritt nur in vorübergehenden Versuchen ohne tiefergehende Wirkung zu Tage. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts dringt holländischer Einfluss in einem stärkeren Strom über Hanau und Frankfurt ein, nachdem ein Jahrzehnt zuvor schon ein schwächerer Strom über das Meer nach Hamburg gelangt war. Während hier die Delfter Kunst zunächst nur örtlichen und vorübergehenden Einfluss übte, breitete sie sich von der Mainmündung weiter nach Süden und Osten aus. Die bedeutendsten Werkstätten Mitteldeutschlands nahmen zu Anfang des 18. Jahrhunderts von dorther ihren Ausgang, und um dieselbe Zeit stossen wir in Sachsen, dort in Verbindung mit den Versuchen Böttgers, sowie in der preussischen Hauptstadt auf von Delfter Töpfern geleitete Fayencereien. Gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts machen sich zwei, aus einer neuen technischen Quelle fliessende Ströme geltend. Der eine geht von Sachsen aus nach Westen und Norden; aller Orten will man das kostbare sächsische Porzellan nachmachen, ohne jedoch des Geheimnisses seiner Masse und der Fundorte der Bestandtheile sicher zu sein; daher man sich zunächst damit begnügt, porzellanähnliche Fayence mit Zinnglasur herzustellen und diese mit den Farben der reichen Palette zu schmücken, welche der Kunst der Meissener Maler diente. Der andere kommt vom Elsass, wo schon früher und selbstständig der Uebergang von den beschränkten Scharffeuerfarben zu den Muffelfarben sich vollzogen hatte. Beide Strömungen begegnen und vereinigen sich vielfach und verlaufen sich bis in den äussersten Norden deutschen Landes, wo sie, im Schleswig'schen und Holsteinischen ihre letzten befruchtenden Wirkungen äussern. Deutsche Werkmeister brachten auch zu Anfang des 18. Jahrhunderts die Kunst nach dem skandinavischen Norden, wo sie jedoch nur in der Hauptstadt Schwedens zu eigener Blüthe gedieh, um von dort wieder auf deutschen Boden, nach Stralsund verpflanzt zu werden und ihrerseits Werkmeister an die schleswig-holsteinischen Unternehmungen abzugeben. Inzwischen war von England aus das weisse Steingut eingeführt worden; die Ueberschwemmung sowohl mit fertiger englischer Waare, wie mit neuen Fabrikanlagen zu deren Herstellung in Deutschland selbst fegte die letzten Reste der Fayence-Kunst hinweg, die sich achtzig Jahre im Wettkampf mit dem Porzellan behauptet und statt ihm zu unterliegen, sich seine decorative Technik siegreich zu eigen gemacht hatte. Um das Jahr 1800 herrschen nahezu ausschliesslich Porzellan und Steingut; der Fayence halten nur hier und da bäurische Werkstätten noch ein Plätzchen frei. Ihre Zeit war einstweilen vorüber, das 19. Jahrhundert hat ihre Auferstehung in Deutschland nicht gesehen.



Saucenguss aus Porzellan, bemalt mit japanischen Blümchen und dem Sulkowski-Stein'schen Heirathswappen, Meissen. ca. 1735. Länge 25 1/2 cm.

Meissener Porzellan.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Zu Ende des 17. Jahrhunderts entzog die allgemeine Liebhaberei für das ostasiatische Porzellan den europäischen Staaten, welche nicht selber mit China und Japan Handel trieben, ungeheure Summen zu Gunsten der wenigen seefahrenden Nationen, welche den Handel mit Ostasien vermittelten. Ueberall stossen wir daher um jene Zeit auf Versuche, eine dem echten Porzellan nicht nur wie die Delfter Fayence äusserlich ähnliche, sondern in den Eigenschaften der harten, klingenden und durchscheinenden Masse gleiche Waare zu erfinden. Nur einer unter den Vielen, welche diesen Versuchen oblagen, Johann Friedrich Böttger, hatte vollen Erfolg und legte durch seine Erfindungen den Grund zu einer allmählich auf alle Staaten Europas sich ausdehnenden gewerblichen Thätigkeit, welche, wie keine andere, dem achtzehnten Jahrhundert seine kunstgewerbliche Signatur aufprägte.

Böttger ward i. J. 1685 zu Schleiz im Reussischen Voigtlande geboren. Schon als Apotheker-Lehrling in Berlin gelangte er früh in den Ruf adeptischer Geheimkräfte und des Besitzes des Steins der Weisen. Die Furcht, den Erwartungen nicht genügen zu können, welche er durch seine Vorspiegelungen geweckt hatte, bewog den erst Sechzehnjährigen zur Flucht nach Sachsen. Hier lenkte er die Aufmerksamkeit des Kurfürsten Friedrich August I., Königs von Polen, auf sich, welcher ihn, um den vermeintlichen Goldmacher den Nachstellungen des Königs von Preussen zu entziehen, i. J. 1701 von Wittenberg nach Dresden geleiten liess, woselbst er „in ein wohlverwahrtes Haus gebracht, darinnen zwar nicht im Arrest behalten, sondern ihm sattsame Freiheit gelassen werden sollte“, übrigens unter steter Beobachtung durch gewisse hierzu „insonderheit verpflichtete Leute“.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Das Unvermögen, den Ansprüchen, welche der König an seine Goldmacherkunst stellte, zu genügen, und der Durst nach freierer Lebensführung trieben Böttger nach Verlauf weniger Jahre zur Flucht nach Niederösterreich. Von dort gewaltsam zurückgeholt, widmete er wieder einige Jahre adeptischen Versuchen, von deren Erfolg der König sich die unermesslichen Reichthümer versprach, deren er zur Aufrechterhaltung seines verschwenderischen Hofhaltes und polnischen Königthums bedurfte. Ueber ein Jahr wurde Böttger auf der Feste Königstein vor den Schweden versteckt gehalten. Im September 1707 ward er wieder nach Dresden gebracht, wo ihm ein Laboratorium erbaut und Arbeiter besoldet wurden. Um diese Zeit finden sich die ersten Spuren, dass Böttger auch zielbewusst die Herstellung des echten Porzellans betrieb, und fortan tritt die Goldmacherkunst in den Hintergrund, um mit dem Jahre 1709 zu verschwinden.

Böttger war schon bald nach seiner ersten Ankunft in Dresden mit dem Chemiker Tschirnhauss bekannt geworden, der selber danach strebte, durch seine Erfindungen dem Tribut an die Japaner und Chinesen, „Sachsens porzellanene Schröpköpfe“, wie er sie nannte, ein Ende zu machen. Was Tschirnhauss selber auf diesem Gebiete erfunden hat, ist durch überlieferte Beispiele nicht sicher bezeugt und kann Böttger den Ruhm seiner Erfindung nicht streitig machen. Dieser selbst erwähnt einmal in einem Briefe vom 6. October 1707, Tschirnhauss habe ihn auf die Idee gebracht, den holländischen Delfter, d. h. Fayence, nachzumachen, da auch hierfür grosse Summen nach Holland gingen. Dass Böttger dieser Anregung Folge gab, ist nicht zu bezweifeln, ebensowenig, dass hervorragende Fayencen seinen Werkstätten entsprungen sind. Schon im Februar 1708 wurden holländische Arbeiter verschrieben, und aus Berlin ein Dreher Peter Eggebrecht, Arbeiter des dortigen Delfter Fabrikanten Funke. Die Ergebnisse waren in den ersten Jahren unzulängliche. Später gelang die Fabrikation sowohl von Fliesen zum Belag der Wände, wie von Gefässen. Böttger selbst rühmt in einem Bericht an den König vom 19. October 1709 unter dem was fertig ist, „das sogen. holländische Gut sowohl in Platgen als runden Gefässen, welche beiden Sorten auch von solcher Schönheit seien, dass sie nicht allein den Delfter, sondern ausser der Pellucidität gar den ostindianischen an Schönheit übergehen.“ Eggebrecht pachtete dann die Fabrik, hielt ein starkes Lager in Dresden und bezog die Leipziger Messen mit seiner Waare. Der Glanz der anderen Erfindungen Böttgers hat seine Fayencen, die zu kennen sich gewisslich lohnen würde, aber so in den Schatten gestellt, dass diese Seite seines Schaffens heute vergessen ist und nicht ein einziges Stück auf diesen Ursprung sicher gedeutet werden kann.

Die archivalischen Untersuchungen von W. v. Seidlitz haben erwiesen, dass Böttger vom Jahre 1708 an planmässig die Versuche mit Thonen der verschiedensten Lagerstätten fortsetzte. Eine auf seinen Antrag im April 1709 eingesetzte Commission sollte sich u. A. vergewissern, dass er 1) den guten weissen Porzellan mit der allerfeinsten Glasur und behörigem Malwerk in solcher Perfection zu machen wisse, dass er den ostindianischen wo nicht übertreffen, doch gleichkommen solle; 2) ein Gefäss von allerhand schönen Farben, härter als Porphyr, so wegen der hellen Politur und unveränderlichen Beständigkeit ganz etwas neues in der Welt sein, ingleichen 3) ein rothes sehr feines Gefäss, welches dem rothen ostindischen Porzellan in allem gleich kommen würde.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Böttger's Erfolge veranlassten den König, durch Patent vom 23. Januar 1710 die förmliche Gründung einer Porzellanfabrik in der Residenzstadt Dresden anzuordnen und zu verkünden. Darin heisst es, dem durch die schwedische Invasion d. J. 1706 ausgesogenen Sachsen könne eine gesegnete Nahrung und Gewerbe durch Manufacturen und Commercia befördert werden; daher sei die landes-väterliche Sorgfalt dahin gerichtet, wie die von Gott den sächsischen Landen reichlich mitgetheilten unterirdischen Schätze eifriger nachgesuchet und diejenigen Materialien, so als todt oder unbrauchbar gelegen, zu ein oder anderm Nutzen gebracht werden möchten. Weiter wird der schon gelungenen Versuche gedacht, „nicht allein eine Art rother Gefässe herzustellen, so die indianischen, von sog. Terra sigillata gemachten, weit übertreffen, nicht weniger allerhand colorirte, von diversen Farben künstlich melirte Geschirre und Tafeln, welche sich gleich dem Jaspis und Porphyr schleifen, schneiden und poliren lassen; nicht minder auch bereits ziemliche Probe - Stücken von dem weissen Porzellan, glasurt und unverglasurt, welche genugsame Anzeigung geben, dass aus denen in unseren Landen befindlichen Materialien ein dem ostindianischen Porzellan gleichkommendes Gefässe könne fabriciret werden, auch zu vermuthen ist, dass bei rechter Veranstaltung dergleichen weisses Porzellan dem indianischen an Schönheit und Tugend, noch mehr aber an allerhand Façons und grossen, auch massiven Stücken, als Statuen, Columnen, Servicen etc. weit übergehen möchten. „Derohalber wird eine absonderliche Commission niedergesetzt, ein Manufactur-Directorium formiret und instruiret."

Theetopf von rothbraunem Böttger-Steinzeug mit Facetten-Hohlschliff und polirt, ca. 1715. 2/3 nat. Gr.

Mit dem weissen, durchscheinenden Porzellan kam man zunächst noch nicht weit, von der rothen Waare konnte aber schon zur Ostermesse d. J. 1710 eine beträchtliche Menge zum Verkauf gebracht werden, und ein von W. v. Seidlitz veröffentlichtes Inventar vom Mai 1711 zählt mehr als 2000 Stück dieser Waare auf: Trinkkrüge, Theekannen, Theebüchsen, Thee-Koppchen und -Schälchen, Zuckerbüchsen, Aufsätze (auch Bouteillen genannt), Salzfässchen, Glocken, Weihkessel, Messerschalen, Messer- und Gabelgriffe, Pfeifenköpfe, Giesskännchen mit Giessbecken, auch figürliche Arbeiten, Vitelliusköpfe, Apolloköpfe, kleine römische Köpfchen, einen „Confucius", Reliefbilder u. A. m.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Ein Theil dieser wegen ihrer Dauerhaftigkeit in ansehnlicher Menge erhaltenen „Böttger-Waare“ giebt sich technisch als eine täuschende Nachahmung des chinesischen rothen Steinzeuges, auf dessen matte Fläche gepresste Verzierungen geklebt sind; auch seine Ornamente sind den chinesischen nachgebildet. Die Gefässe dieser Art sind die wenigst anziehenden unter Böttger's Fabrikaten und ganz ähnliche Stücke sind um dieselbe Zeit in Holland von mehreren Töpfern angefertigt worden, welche ihre Erzeugnisse meist mit ihrem vollen Namen gestempelt haben. Diese Namen eines Ary de Milde, M. de Milde, Lamb. van Eenhorn, Jacobus de Caluve begegnen uns meistens auch als diejenigen von Delfter Fayencetöpfern. Die Bemalung der Reliefs mit geschmolzenen Emailfarben findet sich bei der holländischen und bei der Böttger-Waare; bei letzterer auch die Bemalung mit bunten, nicht eingebrannten Farben. Dagegen ist Deutschland, wenn auch nicht Meissen allein, eigenthümlich geblieben die schon in jenem Inventar von 1711 erwähnte schwarze Glasur der rothen Waare. Ebenfalls schon damals wird erwähnt mit Gold oder Silber „laccirte“ Waare. Ueber schwarzer oder dunkelbrauner Glasur gemalte Gold-Ornamente, an den Rändern zierliches Spitzenwerk, auf den Flächen Chineserien oder Jagden in Einfassungen aus leichtem Laub- und Bandelwerk kennzeichnen diese glasirte Böttger-Waare, aber nicht sie allein, denn in Plaue an der Havel und in Bayreuth, und an anderen Orten, wo Meissnische Ueberläufer die Fabrikation des rothen Porzellans gelehrt hatten, wurden ähnliche Goldmalereien auf dunkelglasirtem rothen Steinzeug ausgeführt und zwar vereinzelt noch während vieler Jahrzehnte.

Seine höchste Vollendung erhielt das rothe Steinzeug, und zwar gleichfalls schon von Anbeginn seines Auftretens an, durch den Schliff und den Schnitt mit dem Rade. Die Glasschneidetechnik stand damals in Blüthe. Was sie am Glaskörper zu leisten vermochte, übertrug sie auch auf den Steinzeugkörper. Die Grundfarbe, welche nicht immer ein dunkles Ziegelroth war, sondern oft mehr in's Braune oder Graue spielte, oder schwärzlich angehaucht, bisweilen mehrfarbig marmorirt war, wurde durch das Poliren, besonders in Verbindung mit dem Facettenhohlschliff gehoben. In die polirte Fläche schnitt man matte Ornamente des Laub- und Bandelwerk-Stiles, oder man liess die Fläche matt und polirte die vertieften Ornamente. Bei schwarzglasirten Gefässen schnitt man durch die Glasurhaut bis in die rothe Masse. Auch Reliefs wurden durch Wegschleifen des Grundes hergestellt und alle Kunstgriffe der Glasschleifer auf die rothe Waare angewendet. Auf diese Weise gelang es Böttger, eine keramische Neuheit zu schaffen, welche nirgend in der Welt Vorgänger hatte, wie sie denn auch keine Nachfolger gefunden hat, was ihre hohe Werthschätzung in den Augen seiner, wie unserer Zeitgenossen erklärt.

Die Mehrzahl dieser Arbeiten mag erst in Meissen zur Vollendung gediehen sein, wohin die bis dahin in Dresden betriebene Manufactur im Juni 1710 übersiedelte, um dort fortan anderthalb Jahrhunderte in den Räumen der Albrechtsburg zu hausen.

Die bei Aue gegrabene, weisse Schnorr'sche Erde, — benannt nach ihrem Entdecker, dem Bergwerksbesitzer Schnorr, — welche das für die Herstellung des Porzellans unerlässliche Kaolin darbot, wurde erst vom November 1711 regelmässig nach Meissen geliefert. Als die Herstellung rein weisser Waare gelungen war, wollte es jedoch mit der Blaumalerei

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

nicht glücken und noch i. J. 1715 beherrschte Böttger diese Technik nicht; ja erst nach seinem Tode gelang dieses, woraus man gefolgert hat, dass keines der eine Blaumarke unter der Glasur tragenden Meissener Porzellane zu Lebzeiten des Erfinders entstanden sein könne. Bunte Bemalung des weissen Porzellans wird früh erwähnt, jedoch bröckelten die Farben anfänglich noch leicht ab. Chineserien beherrschten auch hierbei den Geschmack. Hervorzuheben ist aber, dass schon zu Böttger's Lebzeiten Gefässe mit plastisch aufgesetzten naturalistischen Blumen von kräftiger und doch feiner Behandlung angefertigt wurden, in welcher Decoration es die Meissener Fabrik in der Folge zu so hoher Vollendung bringen sollte. Als Böttger, dessen letzten Jahre in wüstem Leben verstrichen, i. J. 1719, erst 34 Jahre alt, starb, hinterliess er die Manufactur in einem Zustande, welcher eine völlige Neugestaltung erforderte.

Alsbald nach seinem Tode wurde eine königliche Commission zur Untersuchung der Verwaltung niedergesetzt. Durch bessere Ordnung derselben trat ein bedeutender Umschwung ein, mit welchem das endliche Gelingen der Blaumalerei und die Verbesserung der Buntmalerei zusammenhingen. Vor Allen sind es zwei Männer, deren Thätigkeit diese erste Blüthe der Manufactur zu verdanken ist, der Maler J. G. Herold und der Bildhauer Johann Joachim Kändler. Der Wiener Herold (auch Hocroldt geschrieben) wurde im Mai 1720 nur als Maler und Farbenbereiter berufen, schwang sich aber durch seine den technischen wie den künstlerischen Betrieb umfassenden Verdienste alsbald zu einer leitenden Stellung empor. Er organisirte das Maler- und Former-Personal zunftgemäss, unterrichtete selbst im Zeichnen und Malen und zog im Jahre 1731 den Bildhauer Kändler als Modellirer und Lehrer zur Fabrik.

Die äusserst mannigfachen Erzeugnisse der Manufactur während der zwanzig Jahre der Herold'schen Leitung lassen sich ihrer Verzierungsweise nach in folgende Hauptgruppen zusammenfassen.

Eine erste Gruppe umfasst die Nachahmungen japanischer Imari-Porzellane mit bunten Malereien über der Glasur. Ein helles Blau und ein lichtes Seegrün, beide emailartig dickaufliegend, und Eisenroth, dieses stets nur flach aufgemalt, herrschen vor; daneben finden andere Farben, so Schwarz und ein blasses Gelb, nur spärliche Anwendung. Auch die Motive sind ausschliesslich japanischen Ursprungs: aus Felsen wachsende Päonienbüsche, verstreute Kirschblüthen, blühende Mumebäume, Bambusen und Kiefern, diese drei oft hinter einer aus Reisigbündeln gebundenen Gartenhecke, Tiger neben Bambusstämmen, fliegende Fohovögel, Drachen, seltener figürliche Darstellungen. Stets lässt die sparsame Bemalung der edlen weissen Masse, welche der Stolz der Manufactur war, freien Raum. Die Farben sollen das Weiss nicht verdecken, mehr wirken wie die Schönheitspflästerchen auf der zarten Haut einer eleganten Dame. Bis zur Täuschung genau folgen manche derartig bemalte Stücke ihren japanischen Vorbildern. Dieses Decorationsprincip wird noch beibehalten, als die anfänglichen einfachen Formen der Gefässe unter Kändler's Meisterhand sich zu bewegteren und plastisch reich geschmückten Gebilden gestaltet hatten, so bei seinen Glanzleistungen, den Brühl'schen und Sulkowski-Stein'schen Services, an denen nur die bunten Streublümchen noch an Japan erinnern.

Auch in der Blaumalerei unter der Glasur herrschten die japanischen und chinesischen Motive vor, für welche die im Johanneum zu Dresden

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

noch heute bewahrten ostasiatischen Porzellane des sächsischen Hofes Vorbilder in Fülle boten. Dagegen wurde die Nachahmung jenes japanischen Decors, welcher die Blaumalerei unter der Glasur mit Eisenroth und Gold (auch unter spärlicher Anwendung von Emailfarben, Schwarz, Grün, Violett, Hellgelb) verbindet und den Delfter Fayence-Töpfern so erfolgreiche Vorbilder geliefert hat, in Meissen nur wenig gepflegt. In den Blaumalereien traten die naturalistischen Blumen europäischer Art, oder, wie man sie damals im Gegensatz zu den „indianischen" Blumen nannte, die „teutschen" Blumen erst in späterer Zeit auf.

Auch der im europäischen Ornament herrschende Geschmack kommt zu voller Geltung. Derselbe stand noch ganz unter dem Zeichen des Barockstiles, oder um uns genauer auszudrücken, des „Laub- und Bandelwerkes", wie die Ornamentstecher des ersten Viertels des 18. Jahrhunderts ihre Zierformen selber benannten. Von dem Rococo, welches sich in Frankreich schon in den zwanziger Jahren entwickelte, ist um diese Zeit in Meissen nichts zu spüren, weder in dem plastischen, noch im gemalten Zierwerk. Erst gegen Ende der dreissiger Jahre dringt es in Meissen durch. Die Voluten der Barocke und das Laub- und Bandelwerk begegnen uns hier noch lange; letzteres besonders in den zierlichen Spitzeneinfassungen der Gefässränder und in den in gelbem oder lila-kupferig schillerndem Gold, in Eisenroth und Violett ausgeführten Umrahmungen feiner buntfarbiger Malereien. Anfänglich lagen diesen ausschliesslich chinesische Motive zu Grunde; man ahmte hier aber nicht mehr nach, sondern schuf sich eine eigene conventionell unwahre, aber zierliche und elegante Chinesenwelt. Gerade diese Richtung scheint dem persönlichen Einfluss Herold's entsprungen zu sein, wenigstens deuten darauf einige von ihm radirte Ornamentblätter mit der Jahrzahl 1726. Erst unter Kändler's Mitarbeiterschaft wurde auch den aus europäischem Leben geschöpften Motiven ihr Recht. Mit höchster Feinheit durchgeführte Miniaturgemälde auf Tassen, Bechern, Dosen zeigen uns Schlachtenbilder, belebte Ruinen, Fluss- und Uferlandschaften. Das für ein Binnenland auffallend häufige Vorkommen letzterer hat die Vermuthung geweckt, dass auch hierin ein Einfluss Venedigs vorliege, zu welchem Meissen in seiner frühen Zeit mancherlei actenmässig nachgewiesene Beziehungen, auch in technischer Hinsicht pflegte, deren Ergebnisse an den erhaltenen Stücken jedoch nicht mit Sicherheit nachgewiesen sind. Später treten in gleich feiner Durchführung auch duftige Parklandschaften hinzu, in denen vornehme Herrschaften in der Zeittracht lustwandeln, die Vorläufer der in der folgenden Periode so beliebten Watteau-Figuren. Die Blumenmalereien der Frühzeit haben, soweit sie nicht vom ostasiatischen Geschmack beeinflusst sind, wenig Anziehendes. Die naturalistischen Streublumen sind von harter Zeichnung mit gestrichelter Schattirung und leblos über die Fläche vertheilt.

Eigenthümlich sind der frühen Zeit auch gelungene Versuche in farbigen Glasuren, zu denen die chinesischen Porzellane Anregung boten. Ein ins Bläuliche spielendes Roth, zartes Lila und helles gelbliches Grau („Paille"), dunkles Ziegelroth, lichtes Seegrün, saftiges Olivgrün, Blassgelb, Citrongelb, Dunkelgrau und Schwarz kommen als Gründe vor, in denen weiss-ausgesparte, mit goldenen Linien oder Ornamenten eingefasste Felder mit Chineserien, Landschaften, Streublumen in bunten Farben oder in purpurnem oder eisenrothem Camaieu ausgespart sind. Diese farbigen

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Gründe sind meistens mit dem Pinsel aufgetragen, nicht eigentliche Glasuren. Die blaue Glasur wird anfänglich ebenso hergestellt, und ist noch weit entfernt von der Tiefe und Reinheit, welche Meissen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts seiner blauen Scharffeuer-Glasur zu geben lernte. Mit der Blaumalerei verbunden kommt eine dunkelbraune Glasur vor, welche dem als Vorbild dienenden Braun der Chinesen nicht nachsteht.

Die Formen der Gefässe folgen in der Herold'schen Periode anfänglich den ostasiatischen Formen mit ihren einfachen Profilen und grossen glatten, der Malerei günstigen Flächen. Der plastische Trieb, welcher zu den schönsten Schöpfungen Meissens drängte, bedurfte aber anderer Vorbilder und fand diese zunächst in gleichzeitigen Metallarbeiten. Die Porzellan-Terrine des zwischen 1732 und 1738 angefertigten Service für den polnisch-sächsischen Kabinetsminister Alexander Joseph von Sulkowski ist, wie Julius Lessing nachgewiesen hat, einer in der kgl. Silberkammer zu Dresden bewahrten silbernen Terrine von der Hand des Augsburgers Johannes Biller nachgebildet. Die grosse Plasticität der Porzellanmasse in Verbindung mit der überaus zarten Glasur, welche alle Feinheiten des geformten und in lufttrockenem Zustande auf das sorgfältigste überciselirten Modelles zur Geltung kommen liess, gestatteten, in dieser plastischen Richtung die höchste Vollendung zu erreichen, wie sie in dem berühmten Brühl'schen Schwanenservice, dem keramischen Meisterwerk Kändler's und schlechthin des ganzen 18. Jahrhunderts um 1736 zu Tage tritt.

Die farbige, durch die chinesischen Vorbilder beeinflusste Decoration tritt in diesen Werken der dreissiger Jahre in den Hintergrund. Schwungvoll bewegte Formen und reicher Figurenschmuck an Griffen und auf Deckeln der Gefässe werden zur Hauptsache. Die Staffirung der Gefässe beschränkt sich an ihren figürlichen Theilen auf zarte Fleischtöne, welche nicht alle nackten Theile überziehen, nur wie ein farbiger Hauch an passender Stelle erscheinen, an Wangen und Brüsten, auf den Lippen zu lebhafterem Roth anschwellen und zusammen mit dem Braun oder glänzenden Schwarz der Haare und einzelner Gewandtheile das feine Weiss der Masse mehr heben als verhüllen. Ebenso wirken leicht verstreute farbige Blüthen, welche an japanische Vorbilder erinnern und zugleich den Zweck erfüllen, Fehlstellen der Glasur zu verbergen. Eine gleich delicate Staffirung ist auch an den besten Figuren und Gruppen der Herold'schen Periode hervorzuheben.

Die Marke bestand ursprünglich, jedoch erst nach 1719, in einem K. P. M., den Anfangsbuchstaben von „Königliche Porzellan-Manufactur", welche abwechselnd mit den verwandten K. P. F. oder M. P. M. vorkommen. Einige Jahre nachher, sicher nachgewiesen zuerst für 1726, treten die gekreuzten Kurschwerter des sächsischen Wappens als Marke auf, anfänglich über der Glasur und sich fast in rechtem Winkel kreuzend, dann im Scharffeuer-Blau unter der Glasur und in spitzem Winkel übereinander gelegt. In dieselbe Zeit fallen auch andere Marken, z. B. das verschlungene A. R. (Augustus Rex), und der Aeskulapstab. Erst in der folgenden Periode behaupten sich die Kurschwerter in ausschliesslicher Geltung.

Die zweite Blüthezeit Meissens, welche der ersten unmittelbar folgte, ist durch den endlich auch hier zur Herrschaft gelangten Rococostil gekennzeichnet. Sie umfasst, von den Unterbrechungen durch den zweiten schlesischen und den siebenjährigen Krieg abgesehen, etwa die Jahre 1740—74.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Sowohl Herold's, wie in noch höherem Maasse Kändler's Einfluss greifen noch weit in sie hinüber und schon vor ihrem Ablauf macht sich mit zeitweiligem Sinken der schöpferischen Kraft ein Eindringen neuer, den antikisirenden Stil vorbereitender Formen bemerkbar.

Der gemalte Decor ist in dieser Periode ein überaus mannigfacher. Die naturalistischen Blumen haben die Steifheit abgeschüttelt, welche ihnen in der vorigen Periode anhaftet, und zeigen jene lockere, zerflatterte Zeichnung und jene leichte, das Weiss des Grundes für die Lichter voll ausnutzende Malweise, welche die „Meissener Blumen" typisch und zu einem Vorbilde für unzählige andere Manufacturen gemacht haben. Das echte Rosenroth wird dabei nie erreicht; alle rothen Blumen haben einen Stich in's Lilafarbene und bewahren diesen auch noch zu einer Zeit, wo Berlin und Höchst bereits über das schönste Karmin verfügen. Die Chineserien treten zurück und verschwinden bald. Die Watteau-Figuren beherrschen das Feld: lebensfrohe jugendliche Menschen in den halb zeitgenössischen, halb idealen Gewändern, in welche Antoine Watteau seine fröhlich geniessenden Menschen zu kleiden liebte. Im Freien tanzend, musicirend, zu einfachem Mahle unter Bäumen gelagert, in verliebtem Geplauder lustwandelnd oder unter Büschen kosend, sind sie ebenso bezeichnend für die gesellige Kultur der Zeit, welche dieses Genre schuf, wie schicklich zum Schmuck der Thee- und Kaffee-Service, daher sie fortan auch in dem eisernen Bestand der Porzellankunst verblieben. Dass in einem verliebten Zeitalter die Amoretten auch am Porzellan ihres holden Amtes walten durften, versteht sich. Aus der voraufgehenden Periode erhalten sich die Bilder aus dem Soldatenleben und die Jagdscenen. Die Landschaften, oft in zartester Ausführung, erscheinen zunächst nur als Hintergründe für das Leben der Menschen und Thiere. Die Landschaft an und für sich findet erst in der folgenden Periode erhöhte Bedeutung. Wichtig ist aber, dass jetzt die Landschaften nicht mehr wie in der ersten Zeit umrahmt erscheinen, sondern frei gemalt, wobei der feine Geschmack, mit welchem in den Vordergründen der Abschluss durch steife Linien vermieden und durch natürliche Gebilde vermittelt ist, besondere Beachtung verdient. In den Vogel-Malereien tritt eine neue selbstständige Verzierung auf. Trotz der farbenschönen Wiedergabe vieler bunter heimischer und exotischer Vögel fehlt es denselben an echtem Leben. Sie erinnern, wie sie da auf ihrem kurzen Bäumchen sitzen, gar zu sehr an ausgestopfte Vorbilder der Sammlungen oder Tafeln naturgeschichtlicher Werke — ein Vorwurf, der in noch höherem Grade die Vogelmalereien auf Porzellan im letzten Drittel des Jahrhunderts trifft, nachdem von 1770 an Buffon's illustrirte Naturgeschichte farbige Vorzeichnungen geboten hatte. Künstlerisch werthvoller sind noch die Phantasie-Vögel Meissens, welche frei von gelehrtem Zwang nur aus decorativen Absichten componirt und colorirt wurden. Die einfarbigen Gründe finden weniger oft Verwendung. An ihre Stelle treten mosaikartig gemalte Grundmuster, rothe, blaue, grüne. Häufig überzieht ein abgetönt gemaltes, mit Gold gehöhtes Schuppenmuster die Flächen ausserhalb der mit Rococo-Motiven unsymmetrisch umrandeten Bildfelder oder wenigstens die Mündungsränder der Gefässe, eine damals „Mosaik" genannte Verzierung.

Die Formen der Gefässe gestalten sich unter dem Einfluss des Rococo mit seinem Muschelwerk immer bewegter und capriciöser. Die

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

schon in den ersten Versuchen Böttger's vorgebildete Verzierung mit Blumenzweigen und Gebilden, deren einzelne Bestandtheile aus freier Hand geformt, oder aus Hohlformen gedrückt und mit Porzellanschlicker zusammengeleimt sind, verbindet sich mit den unregelmässigen Grundformen und den regellosen Ornamenten des Rococo zum Schmuck grosser Ziervasen, von Uhrgehäusen, Tafelaufsätzen, Kandelabern, Kronleuchtern, Spiegelrahmen und hat um so dauerhafteren Erfolg, als diese Formen den eigenthümlichen Bedingungen der Technik aufs beste entsprechen. Diese Richtung galt jedoch im Allgemeinen nicht für die Gebrauchsgefässe; für die Kaffee- und Theeservice kamen einfach geschwungene glattwandige Formen in Aufnahme und blieben in der Mode, bis sie durch die geradlinig profilirten Gefässformen der folgenden Periode verdrängt wurden.

Die Blaumalerei fand keine weitere künstlerische Entwickelung, desto grössere Ausdehnung aber für Gebrauchsgeschirre mit einfachen, den chinesischen Vorbildern nachgebildeten Mustern, von denen einige solchen Beifall fanden, dass sie von den meisten anderen Fabriken nachgeahmt wurden und heute noch in Meissen ganz fabrikmässig nachgepinselt werden. Bekannt sind das etwas magere Blaublümchen-Muster, welches später besonders in Kopenhagen beliebt war, das Tischchen-Muster und das Zwiebelmuster, welches die anderen alle überholt und in sehr verrohter Form überlebt hat. Seinen Namen trägt es von den am Rande abwechselnd nach innen und aussen wachsenden kurzen Zweigen, deren dicke Früchte, herzförmige Pfirsiche und aufgebrochene runde Granaten, man einer oberflächlichen Aehnlichkeit halber als Zwiebeln ansprach.

Kännchen aus Porzellan, bemalt mit bunten Blumen. Meissen, Mitte des 18. Jahrhunderts. 1/2 nat. Gr.

Eine Specialität der fabrikmässigen Arbeit wurden in dieser Periode auch die kleinen halbkugeligen Tässchen, aus denen die Türken den schwarzen Kaffee trinken. Im Jahre 1732 wird die erste türkische Bestellung auf 1500 Dutzend Türkenköpfchen erwähnt und in den Preisverzeichnissen der Fabrik werden diese in zahlreichen Sorten aufgeführt. Das Verzeichniss von 1765 zählt über 50 Sorten „Türken-Copgen", ungerechnet die unterschiedlichen Grössen.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Von höchster Bedeutung sind die Leistungen der figürlichen Plastik in dieser Periode. Neben Kändler, welchem die hervorragendsten grösseren Modelle von Figuren und Gruppen zugeschrieben werden, schuf eine Anzahl anderer Bildhauer viele Hunderte reizvoller Modelle von schier unübersehbarer Mannigfaltigkeit.

Bis zu seinem Sturze i. J. 1763 stand Graf Brühl an der Spitze der Verwaltung. Die nachfolgende Zeit wird hinsichtlich des Geschmackes durch das Eindringen antikisirender Elemente gekennzeichnet und auch äusserlich durch die veränderte Marke mit dem Punkt zwischen den Schwertern. In dieser Uebergangszeit machte sich der Einfluss des 1764 zur Leitung der Malerschule berufenen Dresdeners C. W. E. Dietrich geltend. Dieser suchte durch Gemälde und Kupferstiche „einen richtigeren Geschmack als den bisherigen einzuführen", da bisher „lediglich nach modernen Phantasien gearbeitet und das wahre Schöne und Antike ausser Acht gelassen" worden war. Mit solchen Grundsätzen bereitete er vor sowohl die falsche Richtung, welche die Bildermalerei auf das Porzellan übertrug, wie den antikisirenden Geschmack, welcher in der folgenden Periode zum Siege gelangte. Der Höhepunkt der Manufactur war zu Dietrich's Zeit schon überschritten, wenngleich gute Ueberlieferungen noch lange fortwirkten.

Um diese Zeit finden wir auch einen Franzosen, den vom August 1764 bis März 1765 versuchsweise beschäftigten, am 1. April 1765 fest angestellten Pariser Acier, unter den Modelleuren. Nach den Zeichnungen seines Landsmannes Huet schuf er schon i. J. 1765 die Folge der französischen Ausrufer „Cris de Paris" in mindestens 29 Einzelfiguren, und ihm wird auch das Affenconcert mit 18 (oder 22) Musikern und Sängerinnen und einem Capellmeister zugeschrieben. Acier ist Meissen bis an sein Lebensende treu geblieben und 1799 als dessen Pensionär gestorben. Die überwiegende Mehrzahl der Modelle auch der Rococo-Periode darf aber für die deutsche Kunst in Anspruch genommen werden.

Aus dem ersten Jahr der Leitung Dietrich's, 1765, liegt ein gedrucktes Preisverzeichniss vor, welches wir der Güte des Herrn Prof. C. A. von Drach verdanken. Wir entnehmen demselben die nachfolgenden Angaben. Dabei ist jedoch zu beachten, dass dies Verzeichniss die umfangreiche Production der Fabrik, besonders was die Figuren und Gruppen betrifft, nicht annähernd erschöpft. Weder werden die kostbarsten grossen Prunkstücke noch die älteren Modelle aufgeführt. Es handelt sich offenbar nur um die gangbare Handelswaare; immerhin ist die Liste von grosser Wichtigkeit für die Geschichte der Manufactur.

Ein completes Caffee-Service bestand damals — 1765 — aus 12 (niedrigen) Caffee-Tassen, 6 (hohen) Chocolade-Tassen, einem Spülnapf, einer Caffee-Kanne, einer Milchkanne, einem „Thé-pot", einer Einsatzschale, einer Zuckerdose und einer Theebüchse. Derartige Service führt das Verzeichniss nur mit Blau oder mit wenigen Farben in gewöhnlicher Weise bemalte in 24 verschiedenen Sorten auf, ungerechnet die kleineren Unterschiede, je nachdem die Ränder weiss, braun oder golden sind. Von den meisten dieser Sorten giebt es eine geringere „Mittelgut" und eine bessere „Gute Sorte". (Die im Folgenden eingeklammerten Zahlen geben die Preise der Liste für die „Gute Sorte" in Thalern an.) Am billigsten ist das „glatte blaue" Service (19⅓); ihm folgt das „gerippte blaue" (21⅓); bei beiden haben wir nur an Blaumalerei mit chinesischen Blumenmustern zu denken, denn als nächste Sorte folgt das Service

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

mit „blauen teutschen“, d. h. naturgemässen Blumen (33). Als „neue Malereien“ werden dann aufgeführt „blau mit 4 Schildern, gerippt, gemalten Rand inwendig“ (35), „blau, glatt, mit Blumen und Inseeten“ (30), „blau, zweifaeh gerippt, mit Guirlanden und Blumen“ (33), „blau, einfach gerippt, mit Früehten und Blumen“ (35), „blau, mit gemalten Kindern à la Raphael“ (35). Dann folgen die „braunen“ Serviee, d. h. solche, deren Gefässe aussen mit kaffeebrauner Glasur, innen mit Blaumalerei verschen sind, entweder gerippt ($21^{1}/_{3}$) oder glatt ($19^{14}/_{24}$). Ebenso die „Paille“-Service, welche aussen gelblichgrau glasirt, innen blau gemalt sind, gerippt ($26^{10}/_{24}$) oder glatt ($24^{20}/_{24}$). Weiter die „weiss belegten“ Service, mit indianisehen d. h. chinesisehen Blumen ($35^{1}/_{3}$) oder mit Weinlaub (40); die glatten Scrviee „mit bunten oder purpur natürliehen Blumen“ ($34^{10}/_{24}$—$45^{1}/_{2}$); die Scrvice mit „indianischer Mahlerey“ in folgenden Abarten: „mit Tischchen ohne Gold“ (36), „gerippt, mit purpurnen Kornähren“, „mit purpurnen Felsen“, „glatt mit purpurnen indianisehen Blumen und braunem Rand“, „mit Tischchen mit Gold, blau und roth“ ($39^{1}/_{4}$); die Service „Ordinair Ozier“ und „Ordinair Brandenstein“ mit natürlichen Blumen (37 bezw. 52 je nachdem der Rand weiss oder braun), „Neu-Ozier“ und „Neu-Brandenstein“ mit natürlichen Blumen (40 bezw. 56, je nach dem Rande wie vorst.) Unter „Ordinair Ozier“ ist jenes Modell zu verstehen, bei welchem der Rand der Teller oder Gefässe eine geformte, ein einfaches Geflecht nachahmende Verzierung zeigt. Beim „Neu-Ozier“ wird das Gefleeht durch Falten oder Riefeln unterbrochen, welche in schräger Windung vom inneren zum äusseren Tellerrand hinziehen und entsprechend aueh an den Rändern der Hohlgefässe sich finden. Beim „Brandenstein'schen Muster“ weehseln auf dem Rande glatte Flächen mit solchen, welche ein geflechtartiges Reliefmuster zeigen. Das „Neu-Brandenstein“ verhält sich zum einfachen Brandenstein wie das „Neu-Ozier“ zum „Ozier“.

Ein besonderer „Preiss-Courant von denen bunten Poreellainen mit Vergoldung und feiner Mahlerey“ führt über ein halbes hundert versehiedener Caffee-Service auf, von denen hier nur die wichtigsten erwähnt seien. Glatte mit goldenem Rand erscheinen „mit purpur oder bunten natürlichen Blumen“ ($62^{1}/_{2}$), „mit purpur Federvieh“ ($62^{1}/_{2}$), „mit bunten natürlichen Vögeln in $^{3}/_{4}$ Mahlerey“ ($81^{1}/_{4}$), „mit emaill. grünen oder blauen Blumen bemalt“ (70). Die Servicc, deren Ränder dem Modell „Ordinair Ozier“ oder „Ordinair-Brandenstein“ entsprechen, werden mit natürliehen bunten Blumen ($68^{3}/_{4}$), mit bunten Früchten ($81^{1}/_{4}$), mit emaillirten blauen oder grünen Blumen (75), mit natürlichen Vögeln (100) bemalt. „Neu-Ozier“ oder „Neu-Brandenstein“ mit natürlichen bunten oder purpur Blumen (75), mit bunten Früchten ($87^{1}/_{2}$), mit natürlichen Vögeln ($106^{1}/_{4}$), mit Guirlanden und Früchten (120). Zwei weitere Modelle werden bezeichnet als mit „Gotzkowsky erhabenen Blumen“ — es zeigt auf dem Rand vier Blumenzweige, im Spiegel einen Blumenkranz in fein ciselirtem Relief — und als „mit Dulongs-Relief-

Theebüchse mit Dulong's Reliefzierathen und bunten Vögeln. Meissen, ca. 1750. $^{1}/_{2}$ nat. Gr.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Zierathen". Bemalt erscheinen sie ordinair mit natürlichen Blumen und goldenem Rand (81¼), mit natürlichen Blumen in mit Gold umzogenen Schildern (112½). Endlich wird noch als Modell erwähnt das Service mit „Marseille-Zierathen", deren Eigenthümlichkeit — vielleicht Marseiller Fayence-Tellern nachgeahmt — in länglichen, von flachen symmetrischen Blattranken umrandeten Bildfeldern auf den Gefässrändern bestand. Dieses Modell kommt vor mit natürlichen Blumen und Früchten (125) oder mit natürlichen Vögeln und Früchten (143¾).

Die feinsten Malereien wurden jedoch nicht auf den mit geformten Relief-Verzierungen ausgestatteten Servicen, sondern auf den ganz glatten Gefässen ausgeführt, deren Flächen dem Maler freieren Spielraum boten. Solche glatten Service werden aufgeführt als grün, gelb, purpur oder roth glasirt mit vergoldeten Schildern, in denen Blumen (92½) oder Früchte (105) gemalt sind. Ferner als glatt, mit goldenem Rand, mit purpur Reifen und bunten Blumen-Ranken umwunden (68¾), mit purpur Reifen und purpur Blumen und Guirlanden (75), mit natürlichen Blumen und Mosaique (92½), worunter jene, an Meissener Porzellanen häufigen rothen, grünen oder blauen Einfassungen mit schuppenartigen Grundmustern zu verstehen sind. Die folgenden Malereien kommen immer in zwei Ausführungen vor, einer billgeren „ohne Mosaique", einer theuereren „mit Mosaique". So finden wir natürliche bunte Früchte (75—105), natürliche Vögel (93¾—123¾), Bauern (112½—142½), Einzelfiguren en Treillage d. h. umgeben von blumendurchwachsenem, laubenartigem Lattenwerk und „Bauern Erfurths Mahlerey" (?) (143¾—173¾), Landschaften (131¼—161¼), Jagden (135—165), Bataillen (140—170), Watteauische Figuren (168¾—198¾), Watteauische Figuren mit zwei Parthien (218¾—248¾), fliegende Kinder (168¾—198¾), Früchte mit fünf hängenden Guirlanden (112½—142½), und Viehstücke (240). Den Beschluss macht ein Modell „En Rose", natürlich staffirt mit natürlichen Blumen (112½). Man ersieht daraus, dass damals die Fabrikpreise des Meissener Porzellans recht hohe waren — nicht viel niedriger, als sie bis vor wenigen Jahren noch im Antiquitätenhandel galten.

Teller mit Marseille-Zierathen, im Spiegel Federvieh in Purpurmalerei. ⅓ nat. Gr.

Für die Tafel-Service sind keine Gesammtpreise angegeben, immer nur die Preise der Stücke, aus denen man sich die Service im einzelnen Fall nach Bedarf

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

zusammenstellte. Erwähnt werden Speiseteller, Suppenteller, Schüsseln, Saladieren, Compotieren, ovale und runde Terrinen, Bratenschüsseln, Saucieren, Butterbüchsen, Butterstecher, Salzfässchen, Messerhefte, Speiselöffel, Senflöffel, eine complete Plat de Menage aus 11 und aus 6 Stücken, Punschnäpfe mit und ohne Deckel, Punschlöffel, Vorlegelöffel, Tafelleuchter, Handleuchter, am Rand durchbrochene Teller, Confectblätter mit Asthenkeln als Pappelblätter, als Sonnenrosen, als Krautblätter, als Doppelblätter, ovale und runde Körbe, — durchweg Gefässe und Geräthe, welche auch auf unseren heutigen Speisetafeln gebräuchlich sind. Die Modelle führen dieselben Bezeichnungen wie bei den Kaffee-Services, jedoch ist die Auswahl der Malereien eine geringere, da die Bataillen, die Watteauischen Figuren, die fliegenden Kinder, die Viehstücke hier fortfallen. Wir finden Blaumalereien auf glattem oder geripptem Porzellan, ordinäre, d. h. chinesische Muster oder blaue „teutsche“ Blumen. Besonders erwähnt wird ein Service, am Rande mit gemalten hängenden Guirlanden, in der Mitte spielende Kinder à la Raphael. Ferner natürliche bunte Blumen auf glattem Modell, auf ordinair und neu Ozier, auf ordinair und neu Brandenstein, auf Gotzkowsky Dessin, auf Dulongs Zierathen, auf Marseille-Zierathen. Desgleichen purpur und grüne Blumen, Früchte, Blumen und Früchte, Vögel, Vögel mit hängenden Guirlanden.

Als diverse Porcellaine, welche unter kein Assortiment gehören, werden aufgeführt grosse Waschbecken nebst Giesskannen, grosse Suppen-Näpfe nebst Schalen, grosse Bouillon-Copgen nebst Schälchen, Suppentöpfchen nebst Einsatz-Schälchen, alle diese in den verschiedensten Mustern und Malereien, wie sie bei den Services erwähnt sind. Ferner, jedoch nur glatt mit natürlichen Blumen und goldenen Rändern, Schalen, Dintenfässer, Streusandbüchsen, Glocken und Federhalter zu Schreibzeugen, Seifkugel- und Pomadebüchsen, Pots de Chambre. Ebenso decorirt ein grosser Thee-Kessel, beschlagen, mit durchbrochenem Postament und Spiritus-Lämpchen (45); ferner ein Uhrgehäuse nebst Postament mit Flora und 2 Kindern und einer gemalten Partie (50), eine andere Uhr mit Flora nebst 1 Kind und 2 Watteau-Partien in zwei Grössen (40—80), eine dritte Uhr mit Blumenbouquet, mit 3 Figuren und Blumen geziert (40). Endlich etliche besondere Schreibzeuge, eines über und über Ozier, also ganz mit geformtem Geflechtmuster, bestehend aus einer Schreibeschale, 2 Schreibzeugen, 1 Glocke, bemalt mit natürlichen Blumen (11); ein zweites chinesisches mit Figur mit Parasol, zu 5 Stücken (40), eines aus 13 Stücken mit Figur mit Potpourri (50), eines mit staffirten und vergoldeten Muschelzierathen, bestehend in 1 Schale, 2 Figuren mit Väschen zu Federn und rother Dinte, 2 Schreibzeugen, 1 Glocke (27).

Sehr inhaltsreich ist die Liste der „Galanterien“. Sie beginnt mit 15 unterschiedlichen „Spiritus-Fläschgen“ d. h. Riechfläschchen, dabei solche als Figuren ohne nähere Beschreibung (3½), als Mönch (5) und als Pflaume (1). Schwammbüchschen werden mit Blumen, Figuren oder Landschaften bemalt (1—3). Degengriffe in fünferlei Art (2—5), Couteaugriffe mit Blumen (3½), mit Landschaften oder Figuren (10!). Stockknöpfe von 10 Arten (bis zu 5½), Stockhaken von 9 Arten, dabei Haken mit Gesicht, Landschaften und Figuren (6), mit Flohrkappe mit Blumen (5½), Tabakstopfer als „Jungferbeinchen“, als „Lautpfeifgen“, als Figürchen, Etuis zu Zahnstochern, zu Instrumenten mit Figuren oder Landschaften (14), Taschenuhrgehäuse (20), Nadelbüchsen als Spargel, als Figürchen, als Windelkinder, Etuis als Spargel, Fingerhüte, „Perloquen“, „Ohr-Pendeloquen, die Garnitur von 8 Stücken“, „Ohr-Rosen“ mit Blumen, Camisol-Knöpfchen, Paternoster von 60 kleinen und 12 grossen Perlen nebst einem Kreuzchen (15), Schützchen [Webeschiffchen] und Seidewindchen für weibliche Handarbeit (4—8), Scheeren-Futterale (3—4), Tabaksköpfe, u. A. mit Frauengesicht, mit Gesicht als Pole oder Husar, als Bakchus oder Türke, Tabatieren in 34 Sorten, als Früchte (5), im Deckel Figuren oder Landschaften, auswendig mit

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Blumen oder Früchten (17—18), mit Wouvermann oder Prospecten (34—38), mit ovidischen Figuren (36—40), inwendig mit „Historien en Mignatur", auswendig mit Figuren oder Prospecten (78—88). Blümchen, wie sie z. B. zur Ausschmückung von metallenen Kronleuchtern verwendet wurden, zu 6 Groschen bis 1 Thaler und mehr.

Am interessantesten ist der „Preiss-Courante von verschiedenen Porcellain-Figuren und Groupen, auch Thieren und Vögeln, nach Proportion der Höhe und Grösse". In alphabetischer Ordnung, wobei jedoch öfters ein und dieselbe Figur unter verschiedenen Stichwörtern wiederholt auftritt, zieht ein ganzes Heer von Statuetten und Gruppen an uns vorüber.

Von den olympischen Göttern erscheinen Apollo auf dem von 4 Rossen gezogenen Sonnenwagen (45) und Neptun, vor dessen Wagen 4 Seepferde gespannt sind (45), Juno, gezogen von zwei Pfauen (38) und Venus, von einem Schwanenpaar (35). Wir sehen Bakchus mit dem auf seinem Esel reitenden Silen in einer Gruppe von 4 Figuren (30), nochmals in einer Gruppe von 3 (45), und in einer solchen von 5 Stücken wird die Geburt dieses Gottes dargestellt (75.) Pluto entführt Proserpina (20 und 30), Juppiter in Stiergestalt die Europa (30). „Apollo mit Baum" (25) erscheint als Seitenstück einer Gruppe der „Musen mit Baum" (25); einandermal zusammen mit Daphne in kleiner Ausführung ($8^3/_4$); Merkur in Wolken sitzend (10) oder stehend ($6^1/_4$); auch Pluto, ($3^3/_4$) und Neptun ($3^3/_4$); ovidische Figuren finden sich ohne nähere Bezeichnung in verschiedenen Grössen ($3^1/_6$ bis 15), weiter ein Centaur, auf dem Cupido reitet ($18^3/_4$), der Riese Atlas mit der Himmelskugel (20) und Satyrn auf Postamenten ($12^1/_2$). Als Kindergestalten treten Herkules mit Omphale am Spinnrocken (8) und Zephyr und Flora mit Guirlanden auf (8).

Die alte Geschichte ist nur durch zwei Gruppen vertreten: Aeneas, der seinen Vater Anchises auf dem Rücken trägt (20 u. $37^1/_2$) und den „Sabinen-Raub" (15 u. $22^1/_2$); die neuere nur durch eine einzige Gruppe von 2 Stücken „Jeanne d'Orleans mit Medaille" (30).

Von biblischen Gestalten sehen wir nur Apostelfiguren von 15 bis 20 Zoll Höhe mit oder ohne Postament (50 u. $62^1/_2$) oder in kleiner Ausführung (20), sowie Crucifixe, ganz grosse, einzeln nebst Todtenkopf und Knochen (60), ganz kleine einzelne mit Kreuz (5) und in mittleren Grössen, auch mit einer auf dem Berge knienden Maria Magdalena (20).

Zahlreich erscheinen die Allegorien: die Elemente, als Gruppen (15) oder einzeln (5), erstere als nackte auf flachem Erdsockel sitzende Frauengestalten, begleitet von je zwei nackten Kindern in sinngemässer Thätigkeit.

Mannigfaltiger gestaltete man die Jahreszeiten: als 2 grosse Gruppen von je 2 Kindern (30), oder in 4 Gruppen, jede von 4 Kindern (25), als Kinder mit Guirlanden (5), als sitzende Kinder (5), als stehende ($3^3/_4$), als Büsten auf Postamenten ($1^2/_3$), als Termen ($2^1/_2$) oder als Aufsätze mit 3 ovidischen Figuren, in Wolken nebst Postament, 14 Zoll hoch (50). Im Ganzen zählt das Verzeichniss von 1765 allein 13 Folgen der vier Elemente auf.

[Die Gruppen von je 4 Kindern dürften dieselben sein, welche wir unter den heutigen Modellen der Fabrik auf flachen Rococosockeln, Blumen windend, das Korn schneidend, Trauben lesend, am Kohlenbecken sich wärmend, vorfinden. Das Gleiche gilt von den Gruppen, welche je zwei Jahreszeiten unter der Gestalt nackter Kinder Frühling und Winter, Sommer und Herbst vereinigt darstellen. Eine dritte Folge der heutigen Manufactur zeigt die Jahreszeiten unter der Gestalt je eines Knaben und Mädchens in der Tracht des Rococo bei sinngemässer Beschäftigung; im Frühling windet das Mädchen Blumen und hält der Knabe einen Vogel im Käfig gefangen; den sommerlichen Schnitter begleitet eine Lautenspielerin, ein Flötenspieler erfreut die Herbst-

liche Winzerin, neben dem winterlichen Jäger wärmt sich das Mädchen am Kohlenbecken. Ausserdem heute noch viele andere Gruppen der Jahreszeiten, mindestens deren zehn verschiedene, dabei mehrere, deren Modelle der antikisirenden Richtung einer späteren Zeit angehören, als diejenige, auf welche die alte Preisliste sich bezieht.] Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Die sonst in der Rococo-Zeit beliebten Figuren der Tageszeiten fehlen in der Liste von 1765. [Die Manufactur hat neuerdings die Lücke ausgefüllt, indem sie die 4 aus je 3 Figuren gebildeten Schilling'schen Gruppen auf der Brühl'schen Terrasse in Porzellan nachgebildet hat, so wenig sich dieselben auch für dieses Material eignen mochten.]

Die 7 freien Künste werden klein als Kinder ($3^3/_4$), gross als Kinder in 3 Gruppen (zus. 62), in 2 Gruppen von je 3 bezw. 4 Kindern ($22^1/_2$) und als Gruppen von je 2 Kindern mit ihren Attributen (15) erwähnt; als Einzelgruppe die Astronomie mit drei Figuren ($18^2/_3$).

Die fünf Sinne erscheinen 12 Zoll hoch mit Ornamenten (25), 10 Zoll hoch ohne Ornamente (20), kleiner als Gruppen von 2 Figuren (20), nur 6 Zoll hoch als Einzelfiguren ($5^2/_3$).

Die Folgen der Welttheile sind vertreten durch vier ganz grosse Gruppen (50), solche von Mittelgrösse ($22^1/_2$), durch zwei grosse Gruppen als Kinder (30) und zwei kleine Gruppen mit 2 Kindern (10), endlich durch stehende kleine Figuren ($6^5/_6$).

Die Monarchien erscheinen als Figuren von 9 Zoll Höhe (15) und als Gruppen (o. P.)

Tugendbilder werden als 6 zöllige Figuren ($5^2/_3$) ohne Stück-Zahl und nähere Angaben erwähnt; Fama-Figuren in drei Grössen, die grössten sitzend in Wolken (10). Eine Zeit-Figur, grosse Sorte, 13 Zoll hoch, als Uhrgehäuse (50.)

Zahlreich sind die Figuren aus dem Landleben; wir finden eine Gruppe von 3 Figuren mit einem Butterfass (20), einen 14 Zoll hohen Schäfer mit Flöte und Baum ($27^1/_2$), einen $12^1/_2$ Zoll hohen Schäfer mit an ihn springendem Hund (25), einen sitzenden und einen stehenden Schäfer ($22^1/_2$), einen mit der Zither sitzenden, als Seitenstück dazu einen mit der Violine stehenden Schäfer (14), ebenso einen Schäfer mit 3 Hunden und eine Schäferin mit 3 Schafen (10), einen stehenden Schäfer mit Flöte und Hund ($6^5/_6$), einen anderen mit Dudelsack, Hund und Schaf ($6^5/_6$), tanzende Schäfer und Schäferinnen, Schäfer als Kinder mit Schalmei und Hund und allerlei kleinere und billigere Figuren ähnlichen Inhalts. Besonders erwähnt werden die französischen Bauern und Weiber, stehend mit Hahn und Henne ($3^3/_4$), holländische Bauernmädchen, auf Ochsen sitzend ($3^1/_6$), holländische Bauern und Weiber tanzend (2), Winzer-Junge und Mädchen (5), auf einem Fass stehender Winzer ($3^2/_3$), und als grössere Gruppe ein Kirschbaum mit Leiter und 4 Figuren (25). Endlich Fischer mit Hamen und klein als Kinder ($6^1/_4$, $3^1/_6$).

Von Strassenverkäufern werden erwähnt die 7 Zoll hohen Colporteurs oder Raffträger als Tyroler ($7^1/_2$), die Citronenhändler grosser Sorte, $8^1/_2$ Zoll ($8^3/_4$) und kleiner Sorte, $5^1/_2$ Zoll (5), die „Cris de Paris“ oder Ausrufer von Paris, $5^1/_2$ Zoll hoch ($4^1/_3$). Leider giebt das Verzeichniss weder bei diesen noch bei anderen Folgen von grösserer Stückzahl die letztere an. Sie erwähnt auch nur die Handwerker schlechthin, mit der Höhe von $5^1/_2$ Zoll (10), ohne die einzelnen Stücke dieser grossen und interessanten Folge aufzuzählen. Von Gruppen wird aufgeführt: der Jahrmarkt mit 2 Figuren (20).

Vornehme Costümfiguren erscheinen nur in geringer Zahl, als Cavaliere zu Pferde, in vier Grössen, $4^1/_4$ bis $11^1/_2$ Zoll ($3^1/_6$ bis $22^1/_2$) und als Gruppen: ein Cavalier mit Tabatiere nebst Mädchen mit Vogelnest (10).

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Die bekannten Characterfiguren der italienischen Comödie fehlen im Verzeichniss von 1765. Als 9 Zoll hohe Figuren erscheinen nur Harlekin und Frau (15) und Pierrot und Frau (12½). Ohne Angabe der Stückzahl werden Affen-Figuren zu 5½ Zoll (3⅔) mit dem Affen-Directeur zu 6½ Zoll (6½), offenbar die Folge der Affen-Musikanten, aufgeführt. Ferner ein Doctor mit Hut und Affen von 6½ Zoll Höhe (7½).

Als Gruppen verschiedenen Inhalts werden noch aufgeführt: l'Amour médecin mit 4 Figuren (25), die Amme mit 2 Kindern (25), die Kaufmannsfrau (22½) und die Leserin mit Spinnroken (22½), die russischen Pferde, welche einen Schlitten ziehen, worinnen 3 Personen sitzen, zwei Stück (zus. 31), angeschirrte Pferde, auf welchen ein deutscher Bauer sitzet (18¼), angeschirrte Pferde ohne Bauer (12½), eine Porte-Chaise nebst Heyducken (12½), der grosse Sackpfeifer 10 Zoll (12½) und die ebenso hohe Frau desselben mit der Wiege (18¾).

Soldaten werden, wieder ohne Angabe der Stückzahl, in vier Grössen erwähnt, von 5, 6, 8½ und 12 Zoll, letztere mit Postament, (3¾, 6, 8½ u. 12); eine Gruppe mit drei römischen Soldaten (20); ein Trompeter zu Pferde von 5½ und 8 Zoll (4⅓, 12½); als Seitenstück ein berittener Pauker von 8 Zoll (12½); Husaren zu Pferde, klein von 2¼ Zoll (3⅙) und gross von 11½ Zoll (22½).

Jäger in drei Grössen, zu 3¾ bis 8 Zoll (1¾ bis 7½) und gross mit Hund zu 13 Zoll (30), zu Pferde nur klein zu 2½ Zoll (3⅙). Matrosen („Matelots") in zwei Grössen von 5½ u. 7½ Zoll (5 bis 7½). Ein sitzender Spanier mit aufwartendem Hund (6¼). Ein Pilgrim in zwei Grössen, 6 u. 8 Zoll (5⅔, 8¾).

Von exotischen Völkern stehen natürlich die Chinesen obenan. Ein grosser sitzender Chinese von der neuen Sorte erreicht sogar den höchsten Preis von allen Figuren (81). Ihm reihen sich an eine in einer Nische sitzende Gruppe von 2 Figuren (18¾), ein sitzender Chinese mit Papagey in zwei Grössen (3¾—5⅔), eine stehende Chinesin mit 2 Kindern (11¼), eine andere mit Parasol (5). Mohren erscheinen mit Körben vor sich (12½), ohne Körbe (6¼) oder ein Pferd führend (18¾), Malabaren in zwei Grössen zu 8 und 14 Zoll Höhe (8¾—30).

Am zahlreichsten von allen Figuren sind die Kinder vertreten; eine der grössten Gruppen zeigt 7 Kinder bei der Weinlese (37), eine andere 4 um einen Baum tanzende Kinder (35), eine andere 3 Kinder, welche die Lotterie vorstellen (30), eine Gruppe von 2 Kindern stellt die Liebe und Freundschaft vor (15), zwei Gruppen von zwei geflügelten Kindern den Acker- und Weinbau (15) und die Handlung (15), eine Gruppe 3 Kinder mit einem Vogelbauer (22½), eine Gruppe 2 musicirende Kinder mit Pulpet (18½) und zwei Kinder bei der Toilette (22½), eine Gruppe 3 Kinder mit „Galanteriekästel" (18¾), eine andere 2 mit Guirlanden (15), zwei Gruppen, Seitenstücke, von je 2 Kindern, den Frieden und den Krieg (15), eine Gruppe 2 Kinder auf dem Canapee (15). „Musikalische Figuren", d. h. musicirende Kinder, finden sich 5 Zoll hoch, nackend, stehend (3⅙), als Mädchen sitzend oder stehend (4⅓); zu letzteren als Mittelfigur der Folge ein 7 Zoll hoher Apoll (5⅔). Ausserdem finden sich Kinder als Vertreter antiker Götter, als allegorische Figuren in bäuerischer Hantierung. Endlich als Cupidos in moderner Verkleidung von zwei Grössen, die kleinere von 3½ Zoll (1⅔—1⅚).

Den Figuren und Gruppen folgen die Thiere, deren 34 verschiedene Arten aufgezählt werden, ausser dem Krokodil („mit oder ohne Kind"), dem Delphin und den Fröschen, und ungerechnet die mit 39 Arten vertretenen Vögel. Fast alle Arten sind in mehrfacher, nicht nur der Grösse nach verschiedener Ausführung vertreten; z. B. die Affen mit Jungen, mit der Kette, die Hirsche liegend, stehend, springend, die Esel mit und ohne Füllen. Eine Auerochsenjagd (25), Hirsch-, Reh-,

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Löwen-Jagden, je mit 3 Hunden (25, 23, 24) sind die theuersten Stücke unter den Vierfüsslern. Bei den Vögeln sind dies der auf dem Felsen sitzende Papagey (30), die Mandelkrähe (30), der Lerchenstösser (30) und der Eichelhabicht (30), demnächst der auf dem Ast sitzende Aglaster (20), die Enten von Lebensgrösse (18), die grossen türkischen Tauben (12). Ein Adler von der kleinen Sorte auf Postament kostet 12 Thaler, einer auf Erdsockel von der kleinsten Sorte ist schon für 1 Thaler feil, kleinste Enten, Gänse, Eulen u. dergl. für nur 12 Groschen.

Ueber die Künstler der Modelle zu den Figuren und Gruppen enthält das Verzeichniss von 1765 nur wenige und vorläufig nur zum Theil erklärbare Angaben. Das Poll. neben dem grossen Harlekin und Frau bedeutet sicher und wahrscheinlich auch das P. neben dem grossen Pierrot und Frau den Modelleur Pollich. Das P. neben dem liegenden Gärtner mit Korb, dem Schäfer mit drei Hunden, und der Schäferin mit drei Schafen, dem sitzenden Schäfer mit der Zither und dem stehenden mit der Violine, den fünf Sinnen als Gruppen von zwei Figuren, den Kindergruppen des Acker- und Weinbaues könnten ebensowohl denselben Pollich wie den um dieselbe Zeit beschäftigten Punct bedeuten; das M. neben einem stehenden Gärtner, den Jahreszeiten in zwei Gruppen, jeder von 2 Kindern, den kleinen Musen, den 5 Sinnen als Figuren, den Welttheilen in 2 Gruppen als Kindern liesse sich auf den Modelleur Mathei deuten. Das Eberl. neben den grossen Gruppen der Welttheile und den grossen Jahreszeiten von 2 Figuren ist sicher als Eberlein zu lesen. Das Desf. neben den musikalischen Figuren bedeutet wohl Dessort, welcher nach einer gütigen Auskunft der Direktion der Meissener Manufactur 16 derartige Figuren modellirt hat. Die Abkürzungen oder Namen Stoeckl. neben grossen Jahreszeiten, Eberts. neben Jahreszeiten auf Postament, Wackerb. neben einem Jäger, der neben Gärtnern als Kindern, neben musikalischen Mädchen, sitzenden und stehenden, neben Winzern als Kindern erwähnte Baz., der bei Schäfern als Kinder mit Schalmey und Hund und bei Kindern mit Postament angedeutete B., endlich der Brist. neben ovidischen Figuren auf Postament harren noch der Erklärung. Azier wird nicht erwähnt, wohl aber enthält das Verzeichniss sowohl die Cris de Paris wie die Affen mit dem Direkteur. Azier muss daher ausserordentlich productiv gewesen sein, wenn er in dem einen Jahr, welches zwischen seiner versuchsweisen Anstellung und der Ausgabe der Liste lag, auch die letztere Folge geschaffen hat.

Die Periode erneuten Aufschwunges der Manufactur, von welcher uns dieses Preisverzeichniss ein so glänzendes Bild entrollt, folgte unmittelbar auf die auch für Meissen kritische Zeit des siebenjährigen Krieges. Der Beschlag und Verkauf der Porzellanvorräthe durch die preussische Regierung und die von derselben angeordnete Verpachtung des Betriebes an einen Privatmann würden den Untergang der Manufactur zur Folge gehabt haben, wenn nicht der Pächter, Commerzienrath Helbig, durch den Rückkauf der Vorräthe und seine geschickte Leitung der Finanzen der Anstalt dieser über die gefährliche Zeit hinweggeholfen hätte. Das Pachtgeld von 60,000 Thalern im Jahr zeigt, in wie hohem Maasse die künstlerischen Leistungen der damals noch fast ohne Wettbewerb den Markt beherrschenden Manufactur sich auch finanziell lohnten. Aus den statistischen Veröffentlichungen Victor Böhmert's ergiebt sich die Bedeutung der Fabrik auch als Einnahmequelle für die sächsische Regierung schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Bei einem Personalbestande von 33 Köpfen hatte die Fabrik i. J. 1720 nur eine Geldeinnahme von rund 9700 Thalern gebracht; zwanzig Jahre später wird bei einem Personalbestande von 218 Köpfen eine Einnahme von rd. 38320 Thalern

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

erzielt; 1752, wenige Jahre vor dem Ausbruch des siebenjährigen Krieges, werden schon 222 560 Thaler eingenommen; 1765, ein Jahr nach Dietrich's Eintritt, erreicht das Personal den höchsten Stand mit 731 Köpfen, zugleich hebt sich der Verkauf nochmals, so dass 1766 bereits wieder für 221 500 Thaler durch regelmässigen Verkauf erzielt werden. Diese Höhe konnte aber in der Folge nicht behauptet werden, weil die zu Ende der 50er und zu Anfang der 60er Jahre erfolgten Gründungen vieler anderen Porzellan-Fabriken den Absatz beschränkten. Schon 1770 war die Einnahme auf rund 155 870 Thaler gesunken. Im letzten Jahre der Dietrich'schen Leitung, 1774, betrug sie nur noch rund 147 335 Thaler bei einem Personalbestande von 636 Köpfen. Unter der Regierung König August I. konnten vom Jahre 1719 bis 1732 als reiner Ueberschuss nur abgeliefert werden rund 27 000 Thaler — ungerechnet das dem König gelieferte Porzellan im Werthe von rund 88 000 Thalern. Während der 30jährigen Regierung seines Nachfolgers August II. betrug die Reineinnahme rund 475 000 Thaler ungerechnet die Porzellanlieferungen, theils an den König von Sachsen, theils an das königliche Haus Preussen (während des Krieges) im Werthe von über eine Million Thaler. Unter Dietrich's und des Grafen Marcolini Leitung sanken die Erträge; während der 46 Jahre bis 1810 wurden nur noch rund 348 600 Thaler abgeliefert, ungerechnet die Porzellanlieferungen im Werthe von rund 241 820 Thaler. Im Jahre 1813 erreichte die Einnahme den tiefsten Stand seit dem Jahre 1725 mit nur rund 24 378 Thalern.

Mit dem Jahre 1774, im welchem der Graf Camillo Marcolini die Oberleitung der Manufactur übernahm, fällt der endliche Sieg der antikisirenden Richtung nahezu zusammen. Aeusserlich kennzeichnen sich die Erzeugnisse der neuen Zeit auch durch den an Stelle des Punktes den Schwertern hinzugefügten Stern. Der geschäftliche Rückgang führte alsbald zur Herabsetzung der Gehälter und Löhne und wurde durch die verminderten Arbeitskräfte wieder befördert. Dennoch sah auch diese Periode Werke von eigenartiger Schönheit entstehen. Einige ihrer Costümfiguren (so die glückliche Mutter und der glückliche Vater) können noch neben dem Besten der voraufgehenden Periode bestehen. Die zunehmende Vorliebe für Figuren aus unglasirtem Biscuit-Porzellan, eine Folge des Studiums der antiken Marmorwerke unter Winckelmann's Führung, gab Anstoss zu manchen neuen, in ihrer Art sehr verdienstvollen Schöpfungen, darunter die 1786 von Jüchzer modellirten drei Grazien, und führte zu einem erneuten Aufschwung der plastischen Arbeit. Die Versuche dagegen, das blaue Jasper-Wedgwood mit seinen weissen Reliefs in Porzellanmasse nachzuahmen, hatten keinen nachhaltigen Erfolg.

In der Staffirung der nunmehr durchweg glattwandigen Gefässe mit ihren pseudo-antiken, oft geradlinigen Profilen, konnte die Magerkeit der Ornamente der herrschenden Stilrichtung nicht überwunden werden. Desto breiter dehnten sich die Bilder aus. Die Landschaften hörten auf, ihres decorativen Zweckes eingedenk zu sein und wurden zu regelrechten Veduten mit beigeschriebener Bezeichnung. Auf Tassen und Vasen drängten sich Bildnisse, fein gemalte der angeseheneren, schwarz silhouettirte der gewöhnlichen Sterblichen. Die Blumenmalereien büssen ihre leichte decorative Weise ein und folgen einer schweren naturalistischen Richtung. Von technischen Neuerungen ist das Gelingen des prächtigen Königsblau

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

als Scharffeuer-Glasur und eines stumpfen Grün als Unterglasurfarbe zu erwähnen. Mit letzterem wusste man aber decorativ nichts anzufangen und liess es bei dürftigen Weinlaub- und Eichenlaub-Borden an grellweissen Gebrauchsgefässen bewenden.

Gegen das Ende (1814) der Marcolinischen Periode trat ein weiterer Rückgang ein; statt abzuwerfen forderte die Manufactur grosse Zuschüsse. In der Mitte der dreissiger Jahre hob die Besserung an. Ein neuer künstlerischer Geist ist aber weder damals noch in der jüngsten Zeit des Aufschwunges des deutschen Kunstgewerbes in die Räume der Fabrik eingezogen. Sie haftet an den Ueberlieferungen ihrer Glanzzeit, und anhaltende finanzielle Erfolge entheben sie einstweilen noch der Nothwendigkeit, für ihre Werke der kleinen Plastik nach neuen Vorwürfen aus dem Leben unserer Zeit zu suchen.

Bei der Aufstellung unserer Erzeugnisse der Meissener Manufactur und der Porzellane überhaupt sind die Gefässe von den Figuren getrennt und innerhalb jeder Abtheilung die Arbeiten eines bestimmten Zeitabschnittes zu kleineren Gruppen vereinigt worden, für welche theils die vorherrschende Geschmacksrichtung, theils die Bestimmung (Teller!) maassgebend gewesen sind. Hinsichtlich der Entstehungszeit der Gefässe und Geräthe ergeben sich die nachstehenden Gruppen:

Steinzeug der Böttger'schen Periode Meissen's (1707—1719).

Vierkantige Flasche mit Stöpsel, rothe Masse ohne Schliff (Gesch. d. Herrn Robert Schneider). — Kleiner Todtenkopf. — Messergriffe.

Maasskrug, rothbraune Masse, schlicht, polirt. — Theetopf, rothbraune Masse, mit hohlgeschliffenen, polirten Facetten (s. Abb. S. 393). — Achtkantiger Theetopf, rothbraun, polirt, als Ausguss ein Adlerkopf.

Sechskantiger Theetopf, rothe Masse, mit tiefgeschliffenem, polirtem Bandelwerk, an Griff und Schnauze Delphinsköpfe.

Vierkantiger Theetopf, glänzend schwarze Glasur mit bis auf die rothbraune Grundmasse durchgeschliffenen matten Laub- und Bandelwerk-Grotteskeu in Art der Glasschnitt-Arbeiten der Potsdamer Glashütte.

Zum Vergleich daneben: Theetopf, rothe Masse, mit erhabenen, grün, weiss und gelb emaillirten Blüthenzweigen, mit der Marke des holländischen Töpfers Ary de Milde, welche früher für diejenige Böttger's galt.

[Das rothe Steinzeug ungewisser Herkunft mit brauner oder schwarzer Glasur und Gold- und Silbernalerei ist im zehnten Zimmer gesondert aufgestellt.]

Unbezeichnete Porzellan-Gefässe der Frühzeit Meissen's.

Theetopf von glasiger Masse (ähnlich dem venetianischen Porzellan), an den Rändern mit geformten, dick aufliegenden Blattkelchen, bemalt mit Bandelwerk in Grün, Blau, Gelb, bläulichem Roth.

Drei doppelgehenkelte Tassen, bemalt in Eisenroth, Grün und Braun mit Handwerkern, Landleuten, Wanderern. Das Goldornament der Ränder kalligraphisch verschlungen.

Dreifüssiges Töpfchen, mit Ornamenten und Vögeln in dickaufliegendem, wie ciselirtem Gold. (Diese eigenthümliche Art der Vergoldung wird für venetianische Ueberdecoration gehalten, findet sich aber genau so auf sicher deutschen Gläsern; sie ist vielleicht keine eigene Arbeit der Fabrik, sondern ausserhalb dieser von denselben Arbeitern hergestellt, welche die Gläser vergoldeten. (Geschenk des Herrn Dr. H. Traun.)

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Porzellan-Gefässe der Frühzeit Meissen's nach japanischen Mustern.

a. mit blauer Schwertermarke über der Glasur.

Tasse, aussen mit blühenden Sträuchern, innen am Rande Drachen und flammende Perlen, im Boden ein rundgelegter Fohovogel. Eingeschliffen die Nr. 322 und das W, mit welchem man die Meissener Fabrikate in der kgl. sächs. Sammlung bezeichnete. — Kumme, aussen mit kleinen Chrysanthemumstauden, innen mit grossen Päonien auf Felsen. Eingeschliffen Nr. 272 W.

b. mit blauer Schwertermarke unter der Glasur.

Achtkantige flache Schale, bemalt mit der chinesischen Geschichte vom Knaben (dem späteren Philosophen Mencius), der seinen in ein thönernes Wasserfass gefallenen Spielgenossen durch Zertrümmern des Fasses rettet. — Zwei Schalen mit missverstandenen Prunus, Kiefer, Bambus (drei glückbedeutenden Pflanzen der japanischen Zierkunst) hinter einer Gartenhecke aus Reisigbündeln. — Teller mit Päonienbüschen an Felsen und Gartenhecken und fliegendem Foho-Vogel.

Zwillingsflasche, nach Art der italienischen gläsernen Zwillingsflaschen für Oel und Essig, bemalt mit blauen Zweigen; die Glasur stellenweise misslungen. Grosse Schwertermarke der frühen Form.

Porzellan-Gefässe und Geräthe der Herold'schen Periode 1720—1740.

a. Mit Laub- und Bandelwerk-Ornamenten oder chinesischen Motiven.

Theetopf mit vielfarbigen Jagdscenen (Sauhatz und Imbiss im Walde), in Einfassungen von eisenrothem und goldenem, leichtem Laubwerk mit lila, kupferig glänzenden Feldchen; am Ansatz der Dille eine Löwenmaske. Bez. K. P. M.

Untertasse vom Schwanenservice des Grafen Brühl, mit Schwänen und Reiher im Schilf in zartem, feinciselirtem Relief; der Rand mit chinesischen Blümchen und dem Brühl'schen Wappen. — Vom selben Service eine nicht decorirte Schüssel (Geschenk des Herrn Ed. Behrens sr.). — Schwertermarke wie alle folgenden Stücke.

Saucière vom Sulkowsky-Stein'schen Service (S. Abb. S. 391) bemalt mit dem Doppelwappen.

Teller, bemalt in bunten Farben mit dem fabelhaften Chylin (nach der Abbildung in Kämpfer's Reisewerk) und Streublumen; am Rande das Stammwappen der von Bernstorff.

Doppeltgehenkelte Tasse mit Unterschale, bemalt mit einem Wappen; auf der Rückseite der Tasse feine Chineserie über einem Ornament in Gold, Violett, Eisenroth, mit lila kupferigen Flächen; goldene Spitzenränder. — Becher mit Chineserien, goldener Spitzenrand. Goldnummer 2. — Kaffeekanne mit Chineserien in Einfassungen von goldenem, violettem, eisenrothem Laub- und Bandelwerk mit lila kupferigen Flächen. Goldnummer 21.

Dreifüssiges Töpfchen mit Unterschale, bemalt mit chinesischen Blüthenstauden in Blau unter, leuchtendem Eisenroth, Violett, wenig Grün und Gelb über der Glasur.

Teller, Rand mit quadrillirtem Muster in Blau unter Glasur, in ausgesparten Feldern und im Spiegel chinesische Blumen und Figur in Purpur, Eisenroth, Grün mit wenig Gelb.

Bowle nebst Teller, Schneeballmodell, ganz besetzt mit kleinen weissen, gelb und roth gezeichneten Blüthen, durch welche sich hellbläulichgrün beblätterte Zweige schlingen. Innen vergoldet, im Deckel feines Hafenbild. (Geschenk d. Herrn Abr. Phil. Schuldt.)

b. Mit farbigen Glasuren und Malereien in ausgesparten weissen Feldern. Schwertermarke ohne Punkt.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Theile eines Service, achtkantiges Modell; Milchkännchen und Tassen auf seegrünem Grund mit Hafenlandschaften und kriegerischen Scenen in goldgesäumten Feldern; Schalen aussen seegrün, innen ähnliche Scenen in Einfassungen von Laub- und Bandelwerk in Gold, Eisenroth, Violett. (Geschenk von Frau Alice Goverts.)

Bowle, blassseegrün, in goldumsäumten Feldern Bauern in Landschaften. Goldnummer 14.

Theetopf, blassseegrün, in goldumsäumten Feldern feine Landschaften mit Figuren in der Zeittracht. Goldnummer 87. (Geschenk des Herrn Generalconsul von Haase.)

Kaffeekanne, lila Grund, mit Landschaften und mit Figuren in der Zeittracht in braungesäumten Feldern.

Henkeltasse, dunkellila Grund, mit feinen Landschaften in schwarz umzogenen Feldern.

Chokoladen-Tasse mit blauer, getupfter Glasur, mit belebten Parklandschaften in Einfassungen von schwerem Laub- und Bandelwerk in Gold mit braunen Schattenlinien.

Zwei Paar Kaffeetassen ohne Henkel, citronengelb, mit bunten Streublumen in weissen, braun gesäumten Feldern. (Gesch. des Herrn Adolf Glüenstein.)

Zwei Paar Kaffeetassen ohne Henkel, schwarz, bezw. dunkelgrau; in weissen, mit goldenem Spitzenwerk eingefassten Feldern belebte Landschaften in Purpur.

(Einzelne Stücke dieser Gruppe gehören vielleicht der folgenden Periode an.)

Porzellan-Gefässe der Rococo Zeit von 1740—1774.

1. Schwertermarke ohne Punkt bis 1763.

Terrine mit Unterschüssel. Reiches Modell in Rocailleformen; die Terrine mit Voluten-Griffen und 4 schlanken Füssen, auf dem Deckel eine Artischoke und freimodellirte Blumen; bemalt mit kleinen Streublumen in der frühen, gestriehelten Manier und in den Kartuschen mit einem fürstlichen Wappen in Farben und Gold.

Tafelaufsatz in bewegtem, grüngehöhtem Muschelwerk, welches in der Mitte zu einem durchbrochenen Kelch auswächst; in der grün, golden und violett gehöhten, mit bunten Blüthenzweigen belegten Platte vier flache Felder mit gemalten Blumen, bestimmt zur Aufnahme von vier Figuren in der Zeittracht, welche die Jahreszeiten darstellen und an offenen Rococo-Vasen sitzen.

Theile eines Kaffee-Service, glattes Modell mit bunten Watteau-Paaren in Landschaften, feinste Malerei. Spülkumme, Theetopf, Theebüchse, sämmtlich mit Goldnummer 83.

Theile eines Kaffee-Service, glattes Modell mit bunten Watteau-Paaren in Landschaften, feine Malerei. 8 grosse Tassen, 8 kleine Tassen, Kaffeekanne, Milchkanne, Theetopf, Einsatz-Schale, Zuckerdose, Theebüchse, sämmtlich mit Goldnummer 1.

Kaffeekanne mit Stiel, bemalt mit leichten bunten Blumen, Griff und Dille mit roth, blassgrün und golden gehöhtem Rococo-Ornament. — Desgleichen anderes Modell, das Rococo rosa und golden gehöht. (S. Abb. S. 399).

Theetopf, Ozier-Modell, mit bunten Streublumen.

Milchkanne und Theebüchse, Modell „Dulongs Zierathen", bemalt mit bunten Vögeln; Asthenkel, Schnauze als Blumenkelch. (S. Abb. S. 401.)

Tasse nebst Untertasse, blauer Schuppenrand, bemalt mit schräg gewundenen Guirlanden bunter Blumen.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Sauciere, Modell „Dulongs Zierathen", mit Blumen in Purpur und Grün.

Suppenteller, glatt, im Spiegel nackte Kinder mit Blumenkranz in Purpurmalerei, Rand mit schmaler blaugrüner Mosaik-Einfassung und purpurnen Guirlanden.

Dessertteller, Brühl'sches Modell, mit vielfarbiger Bemalung und Gold; im Spiegel Früchte und Blumen, umgeben von grüner Mosaik-Einfassung.

Dessertteller, Brühl'sches Modell, Rand weiss, im Spiegel bunte Blumen.

Salznäpfchen, der Rand en mosaique (blaues Schuppenmuster), bunte Blumen.

Teller „mit spielenden Kindern à la Raphael" in Blaumalerei. Meissen, ca. 1765. 1/3 nat. Gr.

2. Schwertermarke mit Punkt nach 1763.

a. mit Blaumalereien.

Neun Teller, „am Rande mit gemalten hängenden Guirlanden, in der Mitte spielende Kinder à la Raphael". Wahrscheinlich kopiert nach den Kupferstichen, welche dergleichen Malereien auf Majoliken im Schatz der Santa Casa zu Loreto darstellen. (Besonders erwähnt in der Preisliste von 1765.) S. d. Abb.

Zwei blattförmige Confectschalen mit ländlichen Trophäen, am Rande Guirlanden, gehören zum Service mit Kindern à la Raphael.

Speinapf holländischer Form mit indianischen Blumen, hohler Griff mit Hundskopf.

Kleine Bowle, indianische Blumen mit Vogel.

Tässchen, aussen paille gerippt, zwischen den Schwertern 2 Punkte.

b. mit bunten Malereien.

Kaffeekanne und Theetopf, glattes Muster, mit feinen Purpur-Landschaften in leichter bunter Treillage-Einfassung.

Milchkanne, mit vergoldeten Relief-Ornamenten eines im Verzeichniss von 1765 fehlenden Musters, Blumen in Purpur und Olivgrün.

Kleiner Theetopf mit Amoretten auf Wolken in blassgrünem Camayeu, an den Rändern bunte Guirlanden.

Deckeltasse, bemalt in Sèvres-Manier, mit Figuren in hellgrauem Camayeu in rosa Grund mit gravirter Goldeinfassung, daneben purpurne und goldene Streublumen.

Teller, Marseille-Muster, im Spiegel Federvieh in Purpurmalerei, in den hellgrün eingefassten Randfeldern bunte Blümchen. (S. Abb. S. 402.)

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Suppenteller, Gotzkowsky-Muster, im Spiegel Flötenspieler und Dame in Landschaft, hellgrün, die Hände und Gesichter naturfarben; auf dem Rand bunte Streublümchen.

Teller, im Spiegel vielfarbige Kinder in Landschaft, mit schmaler grünweisser Mosaik-Einfassung. Der durchbrochene Rand mit Zickzackstäben, durch die sich grüne Bänder schlingen.

Suppenteller, glatt, mit bunter Malerei; im Spiegel: Futterplatz der Hirsche im Walde, mit Rococo-Einfassung; Rand in grün und weiss gemaltem Mosaik (Flechtmuster), mit Rosen und Palmzweigen in gravirtem Gold.

Salznäpfchen, bemalt mit buntem Fasan in Blumen-Treillage, blauer Mosaikrand.

c. Plastisch verzierte Gegenstände.

Ein Paar grosse Kirchenleuchter, dreiseitig, an den Volutenfüssen schwere Lorbeerfestons, an dem kannelirten Stamm unten dampfende Rauchfässer, oben das strahlende göttliche Dreieck in Wolken und fliegende Putten. Unbemalt. (Diese Leuchter dienten ehemals auf dem Altar der kath. Kleinen St. Michaelis-Kirche zu Hamburg.)

Riechfläschchen in Gestalt eines Bettelmönches, welcher in der Korngarbe auf seinem Rücken ein junges Mädchen versteckt hat, am rechten Arm einen Korb mit Eiern, in der linken Hand eine Gans trägt. (Geschenk des Herrn Dr. G. Schmidt.)

Kleine Wiege, mit Vergoldung und bunten Blumen, darin auf seidenen Kissen ein Wickelkind, dieses von Berliner Porzellan.

Porzellan-Gefässe der Marcolini-Periode Meissen's 1774—1814.

Schwertermarke mit dem Stern.

Kleines Service (Cabaret), best. aus ovaler Platte, zwei Paar Thee-Tassen, zwei Paar Kaffee-Tassen, Kaffeekanne, Theetopf, Milchkanne, Zuckerdose, bemalt mit Sträussen natürlicher Blumen; schmale Schuppenränder, Deckel mit Traubenknäufen, eckige Henkel.

Theetopf, mit Blumenmalerei in gelbgehöhtem Grau und Gold; Traubenknäufe, eckige Henkel, an der Dillenwurzel Lorbeerkränze. (Geschenk des Herrn Ed. Behrens sr.)

Deckeltasse, bemalt nach zwei, Gemälde von Angelika Kaufmann wiedergebenden englischen Farbendrucken vom Ende des 18. Jahrhunderts mit zwei Scenen aus Sterne's Sentimental Journey (die wahnsinnige Maria und des Reisenden Begegnung mit derselben) in den eigenartigen, gebrochenen Tönen dieser Drucke mit vorherrschendem röthlichem Braun. Als Deckelknauf ein Lorbeerkranz; eckiger Henkel.

Deckeltasse, dunkelblau glasirt, in ovalen, mit Blüthenzweigen in gravirtem grünen und gelben Gold bekränzten Feldern die Brustbilder von Abélard und Héloïse in Graumalerei. Als Deckelknauf ein Lorbeerkranz, eckiger Henkel.

Bechertasse, blassgelb glasirt, in goldgesäumten Feldern Hirtin mit Lamm und trauernde Frau am Grabe. (Geschenk des Herrn Dr. Philipp Hirsch.)

Porzellan-Gefässe der Periode nach Marcolini, nach 1814.

Tasse nebst Unterschale von antikisirender Form, weiss und gold; die Tasse oben unglasirt mit aufgelegtem, vergoldetem Relief, ca. 1820. (Geschenk des Herrn Jacob Hecht.)

Deckeltasse, eiförmig, mit drei Löwenfüsschen und Schlangenhenkel, bemalt mit einer Ansicht Meissen's mit der Albrechtsburg, damals noch Sitz der Porzellan-Manufactur. Auf der Unterschüssel die Feste Königstein, ca. 1830.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Die plastischen Arbeiten der Meissener Manufactur entrollen uns sowohl ein Bild der Wandelungen des Geschmackes im Allgemeinen wie des Costüms im Besonderen während des ganzen 18. Jahrhunderts. In der Frühzeit des weissen Porzellans griffen die Künstler öfters fehl, indem sie dem neuen Stoff monumentale Leistungen zumutheten, für welche er nicht geeignet war. Auch die grossen, zum Gartenschmuck bestimmten Thierfiguren, von denen sich viele in der Sammlung des sächsischen Königshauses erhalten haben, gingen über die stofflichen Grenzen des Porzellans hinaus. Neben solchen Missgriffen lernten die Künstler sich aber bald diejenige Beschränkung auferlegen, innerhalb welcher sie sich zu figürlichen Werken aufschwangen, welche dem Besten an die Seite zu stellen sind, was zu irgend einer Zeit auf dem Gebiete der kleinen Plastik geschaffen worden. Die Arbeiten der guten Zeit erhielten ihren Werth nicht nur dadurch, dass sie als mechanisch getreue Nachbildungen eines von Künstlerhand vorgeformten Modells sich darboten, sondern viel kam noch auf die Arbeit des Nachformers an. Die Modelle der grösseren Figuren und vollends der Gruppen wurden in zahlreiche Theilstücke zerlegt und die Abformungen dieser, nachdem die Masse lufttrocken geworden, mit Thonschlicker zusammengeleimt. Kam es schon hierbei auf die Kunstübung des Formers an, welcher z. B. den Gliedmaassen einer Figur beim Ansetzen an den Körper die ihrem Ausdruck angemessene Stellung geben sollte, so erforderte die Ueberarbeitung der zusammengesetzten Theile, erst in nur trocknem Zustande, sodann, nachdem die Masse einem ersten leichten Brande unterzogen worden war, eine Künstlerhand. Wie der Ciseleur das gegossene Metallwerk, so hatte der „Bossierer" das Porzellanwerk bis in die zartesten Einzelheiten zu vollenden. Dieses erklärt, warum ein und dasselbe Modell, zu anderen Zeiten nachgeformt, so verschiedene Ergebnisse haben kann, warum im Allgemeinen eine plastische Porzellanarbeit desto werthvoller ist, je näher ihre Anfertigung der Zeit liegt, wo ihr Modell geschaffen wurde und wo der Künstler selbst die Ueberarbeitung vornahm oder doch beaufsichtigte. Ein gleiches gilt von der farbigen Staffirung der Figuren, welche keine im voraus feststehende war, sondern dem Geschmack des Staffirers und Malers weiten Spielraum liess. Hierauf beruht vollends der individuelle Werth oder Nichtwerth der Nachbildung eines alten Modells in späterer Zeit.

Ueber die Verwendung, welche die in noch unübersehbarer Fülle aus den Werkstätten Meissen's und der jüngeren Manufacturen hervorgegangenen Figuren und Gruppen zur Zeit ihrer Entstehung fanden, sind wir wenig unterrichtet. Zum Theil beruht dies darauf, dass die zusammengehörigen Stücke in den alten Verzeichnissen nur ausnahmsweise als solche genannt sind, und seltener noch sich in dem ursprünglich gewiss vorhandenen Zusammenhang erhalten haben. Gewiss haben viele Figuren und Gruppen einzeln als Schaustücke oder Nippes in den Glasschränken, welche zu Beginn der Rococozeit aufkommen, Platz und Schutz gefunden. Andere haben ihren Stand auf Kaminsimsen oder kleinen Möbeln erhalten oder auf Wandconsolen, welche bald mit der bemalten oder vergoldeten Stuckdecoration der Wände fest verbunden waren, bald Theile von geschnitzten Spiegelrahmen bildeten, bald zu selbstständigen Decorationsstücken gestaltet auftraten. Ein grosser Theil der Figuren und Gruppen fand aber eine aus der Uebung des heutigen Geschlechtes entschwundene Verwendung als

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Schmuck der Speisetafel. Entweder gruppirte man die zierlichen, farbigen Figürchen in Verbindung mit Aufsätzen, Blumen- und Obstschalen inmitten der gedeckten Tafeln den Schmausenden zur Augenweide, oder man bediente sich ihrer zur Zierde der Büffets und Beitische mit Schaugerichten für den Nachtisch. Dass bei der Ausstattung fürstlicher Conditoreien Porzellanfiguren eine Rolle spielten, wissen wir schon aus der besonderen Marke K. H. C. W. d. h. Königliche Hof-Conditorei Warschau an manchen alten Meissener Figürchen. Sicher gehörten Porzellanfiguren, besonders die Biscuitfiguren, zum eisernen Bestande auch der gewerbsmässig betriebenen Conditoreien.

Meissener Figuren und Gruppen:

a. der Herold'schen Periode vor 1740.

Die Umarmung. Ein vornehmer Herr umarmt und küsst eine Dame in riesigem Reifrock, auf blümchenbewachsenem Erdsockel; unbemalt. Schwerter o. P.

Die junge Gärtnerin mit dem Blumenkorb im Schoosse auf einem Felsensitz; blumenbewachsener Erdsockel; der feste Deckel des Korbes durchlöchert zur Aufnahme von Veilchen. Bemalt. Schwerter o. P. (Aus dem Legat von Fräulein A. E. Chr. Werchau).

Die junge Gärtnerin mit dem Blumenkorb, bemalt. Meissener Porzellan, ca. 1740. 1/2 nat. Gr.

b. der Rococo-Periode, ca. 1740—1774.

Das Kartenspiel. Zwei junge Damen und ein Kavalier sitzen auf hochlehnigen Rococo-Stühlen an einem dreiseitigen Tischchen beim Kartenspiel; während der Herr der Dame zu seiner Linken die Hand küssen will, greift die andere Dame nach dem Einsatz. Flacher Erdsockel mit Blümchen. Unbemalt. Schwerter o. P.

Zwei musicirende Flügelkinder auf flachem, mit Rococo-Ornamenten eingefasstem, blümchenbewachsenem Sockel; das eine Kind bläst die Flöte, das andere hält ein Buch, in welchem Noten aus Hasse's „Sinfonia dell' Opera Alfonso Violino I", und schwingt eine Papierrolle als Taktstock. Bemalt. Schwerter o. P.

Der Citronen-Verkäufer; ein junger Mann fasst mit der Rechten die mit Citronen gefüllte Schürze, hält in der linken Hand eine Citrone. Erdsockel, blümchenbewachsen und mit Rococo-Ornamenten. Bemalt. Schwerter o. P.

Die Kuchenverkäuferin, Seitenstück zum Citronenverkäufer, trägt über dem linken Arm einen Henkelkorb mit allerlei Backwerk. Bemalt. Schwerter o. P.

Das Zigeunerweib, ein kleines Kind in einem um den Rücken gebundenen Tuche, ein grösseres an der Hand; Sockel blümchenbewachsen, mit Rococo-Ornament. Bemalt. Schwerter o. P.

Ein Kameel, auf Rococo-Sockel. Bemalt. Schwerter o. P.

c. der Marcolini-Zeit, nach 1774.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Ein tanzendes Paar mit Blumengewinden, auf Erdsockel mit Rococo-Ornament. Bemalt. (Aus dem Nachlass der Gebrüder Gensler). Schwerter mit Stern.

Die glückliche Mutter; eine junge Dame in reicher Tracht auf einem Sessel, hinter ihr auf der Lehne knieend ein Knäbchen mit Federhut, auf ihrem Schooss ein mit Karten spielendes Kindchen mit Fallhut, daneben auf einem Tabouret ein Knabe. Unbemalt. Eingekratzt E. 69. Als Seitenstück dazu:

Der glückliche Vater; ein junger Herr in Schlafrock und Kappe auf zweisitzigem Sessel; auf seinem linken Knie steht ein Bübchen mit Fallhut, während ein kleines Mädchen, auf seinem rechten Fusse stehend, schaukelt und ein Knabe mit Zöpfchen sein rechtes Knie umfasst; daneben ein Hündchen. Unbemalt. Eingekratzt II. 89. Ovale Sockel mit Cannelluren. Schwerter mit Stern, wie alle folgenden.

Die glücklichen Eltern; auf einer lehnenlosen Bank, welche mit Festons geschmückt und unten mit Tüchern verhängt ist, sitzt ein junges vornehmes Paar; die Frau hält ein auf einem Kissen liegendes Kindchen im Schoosse und legt den rechten Arm um den Nacken des sich zum Kinde neigenden Mannes. Hinter der Bank ein Knabe beim Seifenblasenspiel. Ovaler, glatter Sockel. Unbemalt. Schwerter mit Stern.

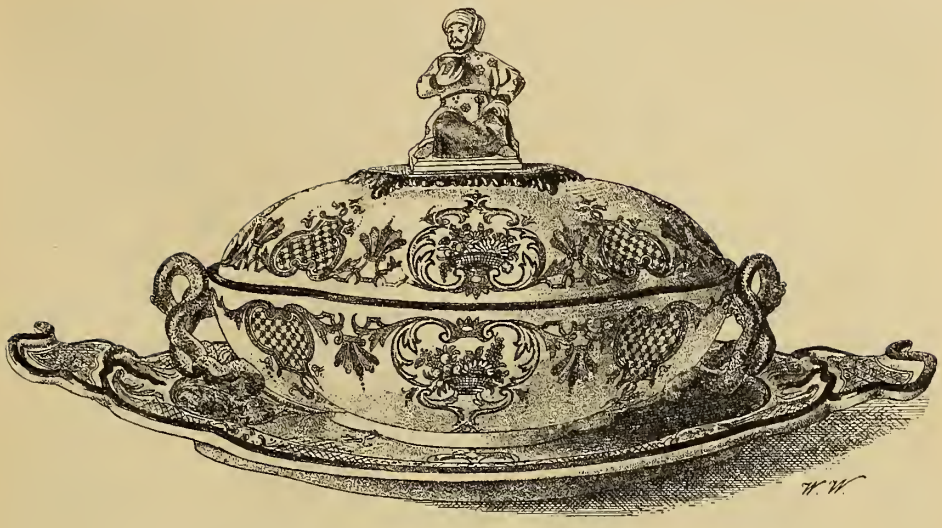
Die Kupplerin; ein junges Mädchen in reicher Tracht und mit Blumenketten umwunden, wendet sich mit über der Brust gekreuzten Armen verschämt von einer neben ihr kauernden Alten ab, welche ihr die linke Hand auf die Schulter legt und mit der rechten auf einen umgestürzten Korb mit Eiern deutet, von denen ein kleiner Amor ein zerbrochenes in die Höhe hebt. Ovaler Sockel mit Cannelluren. Unbemalt. Schwerter mit Stern. (Als Seitenstück dazu kommt vor eine als „die zerbrochene Rosenbrücke" bezeichnete Gruppe.)

Kleines Denkmal für „Christian Fürchtegott Gellert. — Diesem Lehrer und Beispiel der Tugend und Religion widmete dieses Denkmal eine Gesellschaft seiner Freunde und Zeitgenossen, welche von seinen Verdiensten Augenzeugen waren. — Geb. d. 4. Juli 1715. Gest. d. 13. Dec. 1769". So in Goldschrift an dem Sarkophag; auf letzterem vor Wolken ein Medaillon mit dem Kopf des Dichters, gehalten von zwei allegorischen Frauen, die eine, verschleiert mit Kreuz, die andere jugendliche mit einer Sonne auf der Brust und einem Lorbeerkranz in der Hand. Unbemalt. Schwerter mit Stern. Eingekratzt F. 90. (Geschenk des Herrn Martin Berendt).

Kleines Denkmal für Christian Fürchtegott Gellert, weiss mit Vergoldung; am Sockel ein trauerndes Weib und ein Flügelknabe, welcher eben die Worte: „Viro immortali Gellert Sacrum" geschrieben hat; darüber an einem Obelisken das Medaillon-Bildniss des Dichters und ein fliegendes Kind mit Posaune und Krone; auf der Spitze eine Taube. Schwerter mit Stern.

Die Dame mit dem Brief; eine junge Dame in eleganter, spitzenbesetzter Strassen-Toilette, in der Linken einen Federmuff, hält in der Rechten einen versiegelten Brief. Rococo-Sockel. Bemalt. Schwerter in einem Dreieck eingeritzt. Ende des 18. Jahrhunderts. (Geschenk des Herrn Dr. Heinr. Traun.)

Die drei Grazien; Gruppe von Biscuit; auf glattem, rechteckigem Sockel stehen die drei Göttinnen in leichter Umarmung neben einem rosenumgürteten runden Altar, auf dem sie ihre Gewänder abgelegt haben. Marke eingeritzt: die Schwerter in einem Dreieck, darunter II 71. Nach dem Modell Jüchzer's. Ende des 18. Jahrhunderts. [Diese Gruppe in der Möbel-Abtheilung.]



Bowle von Porzellan, mit vielfarbiger Malerei und Vergoldung, Ränder versilbert. Wien, Du Paquier's Fabrik, ca. 1725. ½ nat. Gr.

Wiener Porzellan.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Schon acht Jahre nach der Gründung der Meissener Fabrik wurde im Jahre 1718 zu Wien durch den Holländer Du Paquier mit Hülfe von Meissener Arbeitern eine Porzellan-Fabrik begründet, deren künstlerische Leitung der Meissener Emailleur und Vergolder Christoph Konrad Hunger übernahm. Die Fabrik hatte lange mit technischen und finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen und blieb in ihren Leistungen hinter denjenigen Meissen's zurück. Ueber das als ihres besten Malers genannten A. Bottengruber Verhältniss zu der Wiener Fabrik ist nichts bekannt. Er hat Porzellane des verschiedensten Ursprunges decorirt und vor seiner Uebersiedelung nach Wien in Breslau gearbeitet.

Als Du Paquier seine Fabrik nicht mehr allein fortführen konnte, kaufte der österreichische Staat sie im Jahre 1744 mit allen Vorräthen und übertrug ihre Leitung dem Rechnungsbeamten Franz Karl Mayerhofer von Grünbüchel. Auch als „kaiserliche Porzellanmanufactur", als welche sie von dieser Zeit an den österreichischen Bindenschild als Marke führte, hatte sie anfänglich wenig Glück. Trotzdem wuchs der Umfang ihrer Production unter wechselnden Directionen sehr erheblich.

Während der ersten Periode hatten die Verzierungen des Wiener Porzellans unter dem Einfluss chinesischer und japanischer Vorbilder und des Ornaments der Spätzeit Ludwig XIV. gestanden. Gegen die Mitte des Jahrhunderts folgen sie dem Rococo, welches mit seinen geschweiften Linien und plastischem Muschelwerk auch die Gefässformen bestimmte. In den Malereien herrschten anfänglich die naturalistischen Blumensträusse und Streublumen in Meissener Art vor, später traten figürliche Malereien, Amoretten, bäurische und bürgerliche Genrebilder im Zeitcostüm mehr in den Vordergrund. Einen selbstständigen Geschmack, welcher die Erzeugnisse der Fabrik vor denjenigen der vielen gleichzeitigen deutschen Porzellan-

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

fabriken ausgezeichnet hätte, fanden die Wiener Porzellan-Decorateure noch nicht. Er war der folgenden, dritten Periode der Manufactur vorbehalten. Dieselbe begann, als Uebelstände in der Verwaltung, welche durch ein grosses Missverhältniss zwischen der Produktion und dem Absatze hervorgerufen waren, die Regierung im Jahre 1782 zu einer Untersuchung der Lage der Fabrik durch den Director der Wollenmanufactur zu Linz, Baron Konrad von Sorgenthal veranlassten. Entgegen dem Berichte desselben über den Zustand der Fabrik, entschied Kaiser Joseph für ihre Ueberlassung an die Privat-Industrie. Als aber der Versuch eines Verkaufes fehlgeschlagen war, berief er Sorgenthal im Jahre 1784 zu selbstständiger Leitung der Fabrik. Nunmehr wurde mit den alten Waarenvorräthen rasch aufgeräumt, die Lage der Arbeiter fürsorglich verbessert und die Fabrik zu einer wirklichen Kunstanstalt erhoben. Eine Art Kunstschule wurde eingerichtet, in welcher den älteren Künstlern die Bildung der jüngeren oblag und Professoren der Kunst-Akademie als Lehrer und Verbesserer der Arbeiten mitwirkten. Classen für figürliche, für landschaftliche, für Blumenmalerei, für Ornamentik, für Blaumalerei und für das Vergolden wurden eingerichtet. So entstand in der Fabrik eine ganze Schule von Malern, deren Namen uns grösstentheils erhalten sind. Zugleich wurde an der technischen Vervollkommnung gearbeitet, das in leichtem Relief aufgetragene, fein ciselirtem Metallornament ähnliche erhabene Gold durch Georg Perl, eine Reihe anderer Neuheiten (u. A. das schöne Leithner-Blau) durch den Arcanisten der Fabrik Joseph Leithner erfunden. Der Modellmeister Anton Grassi, ein geschickter Bildhauer, trug zur Verbesserung der plastischen Arbeiten erfolgreich bei und leitete die Fabrik auf den neuen künstlerischen Weg des kurz zuvor aufgekommenen antikisirenden Geschmackes, welcher sich in den Arbeiten dieser Fabrik eigenartiger entfaltete, als in irgend welchen gleichzeitigen Arbeiten anderer Porzellanfabriken. Die Formen der in geraden, winkelig zusammentreffenden Linien profilirten Gefässe wurden freilich, wie auch anderswo, wenig ausgebildet, das wieder regelmässig gewordene Ornament aber zum grossen Theil aus pompejanischen Motiven und bei allem Reichthum leicht, anmuthig und zierlich gestaltet und der bildliche Schmuck mit höchster Sorgfalt behandelt. Kurze Zeit wurden auch die Jasper-Waaren Wedgwood's mit ihren weissen unglasirten Reliefs auf gefärbtem Grunde nachgeahmt. Für die plastischen Arbeiten herrschte das weisse, glanzlose Biscuit vor, den unbekleideten antiken Gestalten angemessen.

Nach Sorgenthal's Tod im Jahre 1805 wurde Matthäus Niedermayr Director der Fabrik, in deren Bestrebungen damit jedoch kein Wechsel eintrat. Im Geiste Sorgenthal's fortgeführt, behauptete sie noch ein Jahrzehnt die unter ihm erreichte Höhe, dann aber unterlag sie der geschäftlichen Ungunst der Zeit und der allgemeinen Verschlechterung des Kunstgeschmackes. Hauptleistungen dieser Periode waren Nachahmungen von Tafelgemälden auf grossen Porzellanplatten. In den Formen der Geschirre kamen wohl die griechischen Vasenformen zu mehrerer Geltung, die „leichten Dessins“ aber verschwanden, und an ihre Stelle trat ein schwerer Blumen-Naturalismus. Dasselbe gilt von der Zeit der folgenden Directoren, des Professors der Physik Andreas Baumgartner, des Chemikers Franz Leithner, des i. J. 1856 berufenen Generalprobirers im Münzamte Alexander Löwe.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Technische, auf Verbilligung der Production abzielende Neuerungen, welche unter der neuen, im Jahre 1827 eintretenden Direction des Benjamin Scholz den Niedergang aufhalten sollten, kamen der Güte und dem Geschmack des Fabrikates nicht zu Gute. Mitten in den Versuchen, an die Ueberlieferungen der Blüthezeit wieder anzuknüpfen, wurde die Fabrik im Jahre 1864 auf einen Antrag des österreichischen Reichsrathes, welcher der Staatsfabrik jede Berechtigung absprach, als staatliche Anstalt aufgelöst.

Porzellane der Du Paquier'schen Periode der Wiener Manufactur.

1718—1744.

Doppelgehenkelte, kannelirte Tasse nebst kannelirter Unterschale, von glasiger, weisser Masse mit dickgeflossener, etwas grünlicher Glasur; unter dem Rand eingeritzt: „Gott allein die Ehre und sonst keinen mehr", darunter 1719 und ein unleserliches Wort (? 3 M. k.); unter dem Boden noehmals 1719. Versuchstück aus einem der ersten Brände der Wiener Manufactur.

Bowle mit Deckel und Untersehale, bemalt in Eisenroth, Lila, Hellgrün, blassem Blau und Gold mit Laub- und Bandelwerk-Behang, in welchem Blumenkörbe in denselben Farben angebracht. Als Henkel kämpfende Schlangen. Alle Ränder dick versilbert. Als Deckelknauf ein auf goldbefranstem Teppich kauernder Türke. Unbezeichnet. (S. Abb. S. 417).

Grosse Schüssel, im Spiegel zwischen grünen Stauden mit eisenrothen, goldgehöhten Lilien und lila Päonien ein hellbrauner, mit eisenrothen, lila und blauen, goldgehöhten Blüthen besetzter Mume-Stamm, auf dem ein bunter Vogel sitzt. Auf dem Rande, auch unten chinesische Blüthenzweige mit vorherrschendem Eisenroth und leicht abblätterndem Hellgrün. Unbez. — Gefäss für ein Zwiebelgewächs und Einsatztasse, ohne Henkel, bemalt wie die Schüssel in den, sich von den gleichzeitigen Farben Meissen's leieht unterseheidenden, besonders durch das viele Lila auffallenden Wiener Farben. Unbez.

Spülkumme, bemalt mit reichem goldenen Laub- und Bandelwerk, in welchem kriegerische Trophäen in Eisenroth, Lila, Gelb, Grau, hellem Gelbgrün vertheilt und kleine Bildfelder mit Bildern aus den Türkenkriegen in lila Camayeu angebracht sind. Ueber dem einen Bildchen (Beschiessung einer Festung) das Wappen des österreichischen Kaiserhauses, über dem anderen (Uebergabe einer türkischen Festung) eine Türkentrophäe. Im Innern der Kumme, inmitten einer Trophäe ein Wappen mit steigendem Steinboek in lila Malerei. Unbezeichnet, jedoch von derselben Hand, wie die zugehörige, ebenso bemalte Tasse. Auf letzterer Erstürmung eines Lagers und das Steinboekwappen in Lila zwischen goldenen Ornamenten und Trophäen. Auf der Untertasse eine Lagerscene, umrahmt von unsymmetrischem goldenen Laub- und Bandelwerk mit Trophäen aus Belagerungsgeräthen. Die Untertasse bezeichnet in Gold mit A und B des Malers A. Bottengruber, und in Eisenroth mit f. Wrat. 1726., d. h. fecit Wratislaviae 1726. Danach hat Bottengruber, welcher uns 1730 als Porzellanmaler in Wien begegnet, zuvor sehon in Breslau Porzellan decorirt.

Porzellane der Mayerhofer'sehen Periode der Wiener Manufactur.

1744—1784.

Einsatztasse, mit chinesischen Stauden und Vogel in Blaumalerei nach Meissener Muster. Marke: Bindenschild.

Tasse nebst Unterschale, hohe Form, mit bunten Blumen und bläulich rothem Schuppenrand. Marke: Bindenschild.

Kaffeekanne, mit bunten Figuren: vornehme Spaziergänger, nach einem Kupferstich des J. E. Nilson. Marke: Bindenschild in Blau und „3" in Lila.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

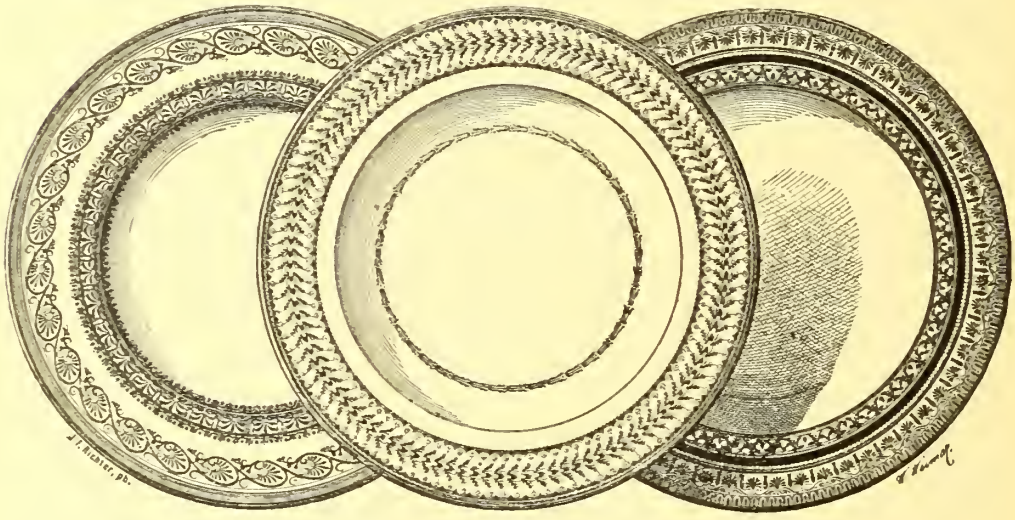
Porzellan der Sorgenthal'schen Periode der Wiener Manufactur. 1784—1805.

Tasse mit Unterschale, in schwarzem Grund vielfarbige Akanthusranken mit Vasen, Putten und kleinen Medaillons mit Vögeln in Grau auf blauem Grund. Jahresstempel 88, d. h. 1788.

Zwei Suppenteller mit reichem Palmetten-Randmuster in Schwarz, Ockerroth, Weiss und Gold. Jahresstempel 89, d. h. 1789. (S. Abb.)

Ein Suppenteller, Rand durch hellblaue Streifen in Felder getheilt, welche mit zierlichen Akanthusranken in zweifarbigem, gravirtem Gold gefüllt sind. Jahresstempel 89, d. h. 1789.

Ein Suppenteller, Rand mit goldenem Schuppenreif, welchem grüne Zweiglein mit abwechselnd rothen und blauen Blümchen entwachsen. Jahresstempel 90, d. h. 1790. (S. Abb.)



Drei Suppenteller von Porzellan, Wiener Manufactur 1789 u. 90. Durchm. eines Tellers 24½ cm.

Ovale Schale, Randmuster aus leichten lila und grünen Akanthuskelchen, verbunden durch blaue Ranken und graue Perlschnüre. Jahresstempel 93, d. h. 1793. (Geschenk von Frau Stephanie Dengler.)

Theetopf, königsblaue Glasur mit reicher Reliefvergoldung; im Fries Akanthusornament, von leichten Ranken durchwachsen, in aufgesetztem Blauweiss und Reliefgold. Jahresstempel 93, d. h. 1793. (Geschenk d. Herrn Aug. Fölsch.)

Bechertasse mit lila Lüster-Glasur und reicher Reliefvergoldung. Jahresstempel 98, d. h. 1798.

Sieben Beehertassen, sämmtlich mit dem Jahresstempel 801, d. h. 1801: hellgrüngelbe Glasur, lila Ränder mit Vasen in grünem Camayeu und Goldschildern, Reliefgold; — in eckigen, dunkelviolett eingefassten Goldfeldern bunte und dunkelgrün emaillirte Ornamente, vorn ein Amor in Glorienschein, Reliefgold; — blassblaue Glasur, in eckigen Feldern bakchische Züge in graugrünem Camayeu in schwarzem Grund; — blassgelbe Glasur, hellblaue Ränder, in ovalem Feld die aus der Schale trinkenden Tauben nach dem vatikanischen Mosaik, Reliefgold; — blassgelbe Glasur, hellblaue Ränder mit hellgrauen Eich- und Lorbeerzweigen, in ovalem Feld in dunkler Graumalerei das Bildniss eines Fürsten aus dem Hause Habsburg, Reliefgold.

Porzellan von Höchst.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Als dritte der grossen deutschen Porzellan-Manufacturen wurde diejenige zu Höchst unweit von Mainz i. J. 1746 gegründet. Zwei Bürger der Stadt Frankfurt, Johann Christoph Göltz und Johann Felician Clarus verbanden sich zu diesem Zwecke mit Adam Friedrich von Löwenfinck, welcher in Meissen als Maler beschäftigt gewesen war und behauptete, dort Gelegenheit gefunden zu haben, sich die Wissenschaft eines „Arkanisten" anzueignen. Der Kurfürst von Mainz ertheilte der Gesellschaft die erbetenen Privilegien, u. A. die Erlaubniss, das Rad aus dem Mainzer Wappen als Marke zu führen, und überwies ihr ein herrschaftliches Gebäude, den Speicherhof zu Höchst. Noch im selben Jahr gelang der erste Brand. Streitigkeiten zwischen dem Director Löwenfinck und den Mitbesitzern führten aber bald zu dem Abgang des ersteren, und 1752 finden wir den Wiener Johannes Bengraf (auch Benckgraff genannt) als Director. Auch dessen Bleiben war von kurzer Dauer; i. J. 1753 zieht er weiter nach dem Braunschweigischen, wo er zusammen mit dem Maler Zeschinger und dem Modelleur Feilner, welche beide mit ihm in Höchst gearbeitet hatten, die Fürstenberger Manufactur einrichtet. Die Mittel des Göltz waren bald erschöpft. Er stellte seine Zahlungen ein und starb bald nachher, im April 1757. Die Fabrication von Fayence, welche bis dahin neben derjenigen des Porzellans betrieben worden war, überlebte ihn nicht lange. Die Porzellanfabrik wurde zunächst einige Jahre auf Rechnung der Schuldenmasse, dann von J. H. Maas ohne sonderliches Glück weitergeführt. Ihr Aufschwung begann erst, als 1765 der Kurfürst Emmerich Joseph Freiherr von Breidbach die Umwandlung des Unternehmens in einen „Societätshandel" gestattete und selbst Theilhaber der Gesellschaft wurde, welche als eine der ersten in Deutschland die Form der Actiengesellschaft annahm. Als „Churfürstlich-Mainzische Höchster Porzellaine-Fabrique" mit neuen Privilegien ausgestattet, unter der Oberaufsicht eines Regierungskommissars und der Direktion von Peter Klemens Webel, welchem 1770 Johannes Kauschinger folgte, gedieh sie nunmehr zu hoher künstlerischer Blüthe, welche auch zunächst noch unter dem Nachfolger Emmerich Josephs, Friedrich Karl Joseph von Erthal, dem letzten Träger der mainzischen Kurwürde anhielt, obwohl die finanzielle Lage der Gesellschaft zu keiner Zeit eine glänzende war. Im Jahre 1778 wurde die Fabrik ganz auf kurfürstliche Rechnung übernommen, 1784 ging sie in das Eigenthum der Hofkammer über. Die Kriegsunruhen zerrütteten aber vollends ihre Finanzen, und 1796 wurde der Betrieb eingestellt, zwei Jahr nachher das Gebäude mit allem Zubehör versteigert. — Die Geschichte dieser Manufactur ist von Ernst Zais in einer trefflichen Monographie behandelt worden.

Bedingt durch den Zeitgeschmack herrscht in Höchst während der ersten zwanzig Jahre ausschliesslich das Rococo. Auch später, als die Mode zur antikisirenden Richtung drängte, behauptete jenes seinen Vorrang. Im Mittelpunkt der Fabrikation stehen auch hier die Figuren, für deren Erfindung anfänglich Laurentius Russinger, während der Jahre 1770 bis 1780 Johann Peter Melchior, der bedeutendste aller in Höchst beschäftigten Künstler, später Karl Riess als Modellmeister thätig waren.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Der Nachweis des ganzen Werkes Melchior's ist noch nicht gelungen. Zais nimmt an, dass allein ihm die Modelle von etwa dreihundert Figuren zu verdanken sind. Mit Vorliebe pflegte er die Portraitbildnerei in Medaillons. So stellte er den Kurfürsten Emmerich Joseph, die Markgräfin von Brandenburg-Bayreuth, den Fürsten Taxis und andere zeitgenössische Fürstlichkeiten dar. Auch war ihm gestattet, für eigene Rechnung derartige Bildnisse zu modelliren, welche die Manufactur dann gegen eine Vergütung für die Porzellanmasse ausführte. So entstanden u. A. die Bildnisse des Professors der Medicin Dr. Karl Strack, des zu dem Frankfurter Kreise Goethe's zählenden Kapitulars Dumeix und i. J. 1779 die Biscuitmedaillons des kaiserlichen Raths Johann Kaspar Goethe und der „Frau Rath". Ein von Melchior i. J. 1775 modellirtes, im Schlösschen zu Tiefurt bewahrtes meisterliches Gips-Medaillon Goethe's selber mit der Aufschrift: „Der Verfasser der Leiden des jungen Werthers durch seinen Freund Melchior 1775 nach dem Leben gearbeitet", ist in Porzellan noch nicht nachgewiesen. Von sonstigen Werken Melchior's in Höchst werden die grosse dramatisch bewegte Gruppe des Calvarienberges mit sieben Figuren, ein Flussgott und eine Venus erwähnt.

Die alten Preisverzeichnisse der Manufactur führen ohne Nennung der Künstler ganze Reihen von Figuren auf. Erstaunlich ist die Fülle der Gestalten, welche schon i. J. 1766 nachweisbar sind. Wir finden unter den kostbareren Werken Gärtner-, Schäfer-, Jäger-Gruppen, eine Liebesbrunnen- und eine Liebeskussgruppe, die „Waschpumpe", eine Wahrsager-Gruppe, eine Freimaurer-Gruppe, Gruppen von Gewerben (Fechtmeister, Tanzmeister, Maler, Scherenschleifer). Auch der Schneider auf dem Ziegenbock und der volksthümliche „Bierlala" fehlen nicht; ferner Chinesen, Comödianten und andere Einzelfiguren nach Meissener Vorgang. Zahlreiche Thiergruppen, eine Löwenhatz und eine Ochsenhatz, ein Tigerkampf und ein Löwenkampf, eine Nachtlampe mit Hirsch und ein springendes Pferd, „so ganz frei stehet", vertreten eine Specialität. Die grössten Gruppen waren diejenigen des chinesischen Kaisers, der Diana mit Hirsch und — eine Hundehochzeit, die theuerste von allen, im Preise von 85 Gulden. Ein Verzeichniss von 1770 fügt dem noch manches neue Stück hinzu — und das Alles bereits ehe Melchior, der früher wohl nur Einzelnes für die Manufactur gearbeitet hatte, als Hofbildhauer in kurfürstliche Dienste trat und der höchste Stand erreicht wurde.

Als um 1840 die Steingutfabrik zu Damm bei Aschaffenburg von dem Forstmeister Dr. E. Müller gegründet wurde, erwarb derselbe den noch erhaltenen Bestand alter Höchster Formen. Ein Preisverzeichniss dieser neuen Fabrik führte damals noch 307 in bemaltem Steingut nachgebildete Figuren und Gruppen auf. Ein D neben dem alten Höchster Rad deutet ihren zweifachen Ursprung an.

Erstaunlich ist auch die Fülle der Gefässe und Geräthe, welche in den Verzeichnissen und Rechnungen der Manufactur erwähnt werden. Zais verzeichnet deren lange Reihen. Ein eigenes Genre scheint Höchst sich jedoch nicht geschaffen zu haben. Meissen hatte allen Bedürfnissen gemässe Formen festgestellt, von denen wohl nur in Nebensachen abgewichen wurde.

Von Einzelheiten, welche das Meissener Verzeichniss von 1765 nicht enthält, sind aus dem von Zais veröffentlichten Höchster Verzeichniss von 1766 folgende hervor-

zuheben. Hinsichtlich der Modelle: Cocots, (oder Cremepots), kleine gedeckelte Henkelbecher, deren man sich in Frankreich für den als Nachspeise servirten dicken süssen Rahm noch heute bedient; Eichenlaub; Juwelenkörbchen; Kohlenpfannen; Propfenstopfen; Quadrillekörbchen; Seaus (so!) d. h. Kühlkübel für Gläser oder Flaschen. In Verzeichnissen späterer Jahre (meistens von 1770) werden u. A. folgende Galanterien erwähnt, welche Meissen fremd waren oder in seinem Verzeichniss ausgelassen sind. Antoniterkreuze (in Höchst bestand bis zum Anfang unseres Jahrhunderts eine klösterliche Niederlassung des Ordens der Antoniter), Louisorden in zwei Nummern, Saarbrücker Ordenskreuze, „Schweinchen", Todtenköpfe, Augen und Augenmodelle, Pfeifenköpfe, (ein solcher als Fasan und als Bär), Spielleuchter, Spielmarken, Spielkörbchen, Würfel, Tarockkarten, Zopfkästchen, Schnallen, Ohrringe (diese zu 6 Gulden). Was die „runden Commentchen" zu 4 Gulden bedeuteten, ist nicht ersichtlich; die „Navetten" entsprechen offenbar den „Schützchen" Meissen's. Unter den Angaben über die Bemalung der Gefässe fallen ein Dejeuner mit biblischen Historien und ein solches mit Komödie, beide erst 1770, auf.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Unter den Malern von Bedeutung werden der Wiener Joseph Philipp Danhofer, welcher vorher in Bayreuth gearbeitet hatte, Massault und Usinger gerühmt. Vorübergehend wurde in den ersten Jahren der Fuldaer Maler Georg Friedrich Hess, zu Anfang der siebziger Jahre der vorher in Frankenthal als Miniaturmaler thätig gewesene Friedrich Karl Wohlfahrt beschäftigt. Eigenthümlich ist in der Staffirung der Höchster Figuren ein zartes, reines Rosa und in den Camayeu-Malereien auf Gefässen ein wohl gelungenes Carminroth, dessen Ton sich sowohl von demjenigen des Meissener, wie des Berliner Roth unterscheidet.

Gefässe von Höchster Porzellan.

Schälchen, nach Boucher bemalt mit Flügelkindern auf Wolken, welche die Malerkunst darstellen. Blaues Rad mit Krone. (Gesch. von Herrn Dr. Phil. Hirsch.)

Kännchen, als Henkel eine Schlange, als Ausguss ein über einer Maske hervorwachsender Thierkopf. Fein bemalt mit Hirschen, weidend und von Hunden gehetzt. Blaues Rad.

Kleine Terrine nebst Unterschale, von vierpassförmigem Grundriss, mit Landschaften und Bauern in Purpurmalerei. Als Deckelknauf eine Tulpe. Blaues Rad mit Krone.

Einsatztasse mit Früchten in Purpurmalerei. Blaues Rad.

Nachtlämpchen, weisses Rocaille-Muster mit bunten Blümchen. Radmarke weiss gestempelt.

Figuren und Gruppen von Höchster Porzellan.

Der Knabe mit dem Vogelnest im Hut, auf einem Erdsockel mit Baumstamm. Blaue Radmarke und eingeritztes M. S.

Der schlafende Knabe, von der Schäferin bekränzt; auf einem Erdsockel neben einem Postament mit antikisirender Vase schläft ein Schäferknabe; ein Hündchen beschnüffelt ihn, und eine junge Schäferin setzt ihm leise einen Kranz auf's Haupt. Blaue Radmarke, eingeritzt I. S.

Ovales Medaillon mit männlichem Brustbild, nur einmal gebrannt, mit Dinte alt bezeichnet „Consul Lang" (?); auf der Rückseite vor dem Brande eingeritzt: „Nach dem Lebem (so) gearbeitet von J: P: Melchior."

Der Böttcherknabe, bemaltes Steingut, mit der Marke der Fabrik von Damm. (Dasselbe Modell aus Porzellan auch bei Fürstenberg.)

Porzellan von Nymphenburg.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Als der Kurfürst von Bayern Max Josef III. um die Mitte des 18. Jahrhunderts die zum standesgemässen Hofhalt jener Zeit gehörige eigene Fabrik echten Porzellans in's Leben rufen wollte, waren es Arbeiter der zweitältesten deutschen Manufactur zu Wien, mit deren Hülfe die erste Einrichtung gelang. Der Münchener Töpfermeister Johann Niedermaier hatte schon zuvor weissglasirte Oefen mit vergoldeten Ornamenten in die kurfürstlichen Schlösser geliefert, verstand jedoch nicht den Bau des Porzellan-Brenn-Ofens; um diesen zu lehren, wurde der Wiener Brenner Lippich berufen. Als die ersten Versuche befriedigend ausfielen, wurde um 1754 zu Neudeck in der Au die Fabrik eingerichtet und deren Direction dem Grafen von Haimhausen übertragen. Anfänglich führte Niedermaier die technische Aufsicht, dann der Italiener Franz Bastelli. Dieser war zugleich als Obermodellmeister thätig, als Obermaler der „Lehrer der Zeichnungs- und Malerkunst" Josef Lerch. Die richtige Massemischung zu finden, gelang anfänglich ebenso wenig wie die Herstellung einer glatten Glasur. Diese verdankte man erst dem aus Wien zugereisten Joseph Jacob Ringler, welchem man den Bergwerksbeamten Johann Paul Hartel zur Seite gab, um die Geheimnisse der Fabrikation vollends zu erforschen. Nicht geneigt, seine geheime Wissenschaft leichten Kaufes preiszugeben, beschränkte Ringler jedoch seine Mitwirkung auf die Lieferung der zu jedem Brande erforderlichen Glasur und nahm bald seinen Abschied, um darauf in dem württembergischen Ludwigsburg erfolgreicher zu wirken. Mit mühsamen Versuchen brachte Hartel es endlich dahin, die Zusammensetzung der Ringler'schen Glasur wiederzufinden; er wurde zum Porzellanfabriks-Verwalter ernannt und bereitete zugleich das Malgold und die Farben, während Bastelli die Aufsicht über die Dreher und Bossirer führte. Der rasch aufblühende Betrieb forderte bald geeignetere Räume, welche in Nymphenburg gefunden wurden, wohin der Kurfürst die Fabrik i. J. 1758 verlegen liess.

Die Neubauten wurden so rasch gefördert, dass noch im selben Jahr der Betrieb in Nymphenburg eröffnet werden konnte. Hartel wurde, als er sich weigerte, die Geheimnisse der Fabrikation dem Münz- und Bergwerks-Kollegium schriftlich zu übergeben, entlassen und ihm in dem Münz- und Bergrath C. v. Limbrun ein Nachfolger gegeben. Der Betrieb wurde nunmehr rasch schwunghaft erweitert; in den Jahren 1765 und 1766 zählte man gegen 300 Arbeiter, aber ohne für den Absatz der gesteigerten Production vorgesorgt zu haben. Bald nachher musste die Arbeiterzahl auf 80 vermindert werden und in den Theuerungsjahren 1771 und 1772 sogar auf 30. Statt abzuwerfen, oder auch nur sich selbst zu erhalten, forderte die Fabrik in den sechziger Jahren einen wöchentlichen Zuschuss von 1000 Gulden aus der Münzkasse. Einer i. J. 1773 eingesetzten Kommission unter Leitung des Grafen von Haimhausen gelang es, die finanziellen Verhältnisse der Manufactur zu bessern und diese geordnet weiter zu führen. Nach dessen Tode i. J. 1793 übernahm der Reichsgraf August von Törring und Gronsfeld die Oberleitung mit dem Bergrath von Flurl als oberstem Betriebsbeamten.

Nachtheilig für die Anstalt war gewesen, dass der Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz, welcher 1777 Max III. auf dem Throne gefolgt

war, seine Frankenthaler Fabrik bevorzugt hatte. Sein Nachfolger Maximilian IV. Josef wandte seine Gunst wieder Nymphenburg zu. Der Anfall des Fürstenthums Passau mit seinen werthvollen Porzellanerde-Gruben an Bayern, die Aufhebung der Frankenthaler Fabrik, deren beste Arbeiter nach Nymphenburg zogen, endlich die Auflösung des Engelhardtszeller Hülfswerkes der Wiener Manufactur und der Eintritt dortiger Arbeiter wirkten zusammen zu erneutem Aufschwung. Zur Verbesserung der „National-Porcelain-Manufactur“ wurde der Landschaftsmaler Böhngen 1808 nach Paris geschickt, um dort Antwort auf 26 ihm von der General-Bergwerks-Administration mitgegebene, zumeist technische Fragen zu suchen.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Bald nachher begann ein neuer Abschnitt in der Geschichte der Anstalt. Ein erster Auftrag des Kronprinzen Ludwig i. J. 1810 auf Lieferung eines kostbaren Service mit Goldgravirungen und Bildern nach berühmten Gemälden der Pinakothek eröffnet die lange Reihe der Versuche, die allgemeine Beförderung des Kunstlebens durch König Ludwig I. auch dem Porzellan zu Gute kommen zu lassen. Wenn diese Versuche, über welche wir Dr. J. Stockbauer eingehende Mittheilungen verdanken, nicht zu gutem Ende geführt haben, so lag der Grund hierfür in dem in jener Zeit allgemein verbreiteten Verkennen des Unterschiedes zwischen freier Kunst und gewerblicher oder decorativ gebundener Kunst. Es war die Zeit, wo überall die Gemälde der Galerien auf Vasen, Tellern und selbst Geschirren gewöhnlichen Gebrauchs sich bildmässig breit machten.

Die Porzellan-Manufactur sollte zur Kunstanstalt erhoben werden, und zu diesem Zwecke wurde i. J. 1815 die Malerei von der Herstellung des Porzellans getrennt und nach München verlegt, wo sie der Kunstakademie und der Gemälde-Gallerie nahe war. Geschmackvollere Formen und meisterhafte Malereien herzustellen, hatte der neue General-Director Freiherr von Schwerin sich vorgenommen. Fortschritte im Sinne der herrschenden Strömung wurden gemacht, aber nur mit Hülfe fortgesetzter Vorschüsse aus der Haupt-Oberbergwerks-Kasse. Letztere trachtete danach, von dieser Last befreit zu werden; schon damals hielt sie es für das Beste, die Manufactur in Privathände gehen zu lassen, allein bei dem grossen Reichthum Bayerns an allen zur Porzellan-Fabrication nothwendigen Stoffen sei die Fabrik auch eine Staatsangelegenheit, ein Attribut des Glanzes und eine Ehrensache des Hofes. Einstweilen bleibt also Alles beim Alten, bis eine königliche Entschliessung vom 15. März 1826 in Erwägung der Nothwendigkeit, in allen Theilen des Staatshaushaltes Sparsamkeit einzuführen, den Architekten Professor Gärtner zur Vorlage eines Gutachtens auffordert, in welchem die Gründe für die unwirthschaftlichen Verhältnisse der Manufactur und Mittel dagegen angegeben werden sollen. In seinem Gutachten beklagt sich Gärtner über schlechte Waare und schlechte Brände, wogegen das Inspectionsamt bemerkt, die jährliche Zubusse rühre von dem mit der Fabrik vereinten Kunstinstitut her.

Am 12. October 1826 wurde Gärtner zum Director ernannt. Nach seinen Entwürfen wurden nunmehr Vasen und Service in antikisirendem Geschmacke angefertigt. Das Publikum hatte aber den besseren Geschmack, von den aus der Rococo-Zeit überlieferten einfachen und zweckmässigen Formen der Service nicht lassen zu wollen, und die Gefässe in Gärtner's neu-antikem Geschmack blieben unverkauft stehen. Als Gärtner i. J. 1829 den Auftrag zum Bau der Ludwigskirche erhielt, wurde der bisherige

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Betriebsbeamte Christoph Schmitz Leiter der Manufactur. Durch erhebliche Herabsetzung der Preise, durch verbesserte technische Einrichtung nach Wiener Mustern suchte man die Fabrik wirthschaftlich zu heben, jedoch ganz ohne Erfolg. Ludwig I. hatte als Kronprinz seine Sammlung von Porzellan-Gemälden nach den berühmtesten Originalen in der Pinakothek durch jährliche Aufträge fortgeführt und 1833 als König Gärtner mit den Entwürfen zu einem Dessertservice mit Gemälden, „die Antiken der Glyptothek in Onyxmanier" vorstellend, beauftragt. Dergleichen Aufträge reichten aber nicht hin, die Fabrik lebensfähig zu erhalten.

Von der Ernennung Eugen Neureuther's zum artistischen Vorstande am 30. Dec. 1847 hoffte man eine neue Aera. Er empfahl besonders die Ausführung von „Krügen, Pokalen, Aufsätzen, Terracotten und Gefässen in interessanten alten Formen." Nach seinen Zeichnungen wurden denn auch eine Menge Gegenstände, in denen die romantische Richtung jener Zeit anklingt, angefertigt — aber das Inspectionsamt konnte doch nur konstatiren, dass die Herstellungskosten dieser Gegenstände ungünstig hoch seien, dass sie trotz der unter den Gestehungskosten berechneten Verkaufspreise keine Aufmerksamkeit im Publikum erregten und der Verkauf unbedeutend sei. — Weiter rieth Neureuther, die Porzellan-Malerei in München an Private zu überlassen, wozu er selbst sich anbietet, für staatliche Rechnung aber nur die eigentliche Porzellan-Fabrication in Nymphenburg fortzusetzen. Neureuther's Bedingungen wurden nicht angenommen, er selbst jedoch i. J. 1849 zum Inspector der Fabrik ernannt. Zugleich erhielt diese eine neue Organisation. Darin wurde ihr als Ziel gewiesen, eine Kunst- und Meisteranstalt für gleiche und verwandte industrielle Anstalten zu sein und zu bleiben; die Production gewöhnlicher Gebrauchswaare solle dagegen beschränkt werden, soweit es möglich, ohne die angestellten Arbeiter zu beeinträchtigen. Auch diese ideale Auffassung half nicht aus den Finanznöthen, und 1850 beschlossen die Kammern, fortan keinen Zuschuss mehr zu verabreichen. Damit trat die Frage der Auflösung wieder in den Vordergrund. Noch fünfzehn Jahre verflossen, bis es dazu kam. Zunächst wurde 1856 der Kunstbetrieb in München aufgelöst und Neureuther seiner Stelle enthoben, endlich 1862 fand sich in Ferdinand Scotzniovsky ein Uebernehmer, welcher die Nymphenburger Manufactur auf eigene Rechnung fortzuführen übernahm.

Porzellangefässe der Nymphenburger Manufactur.

Untersatz für eine Nachtlampe, bemalt mit feinen Landschaften in hellem Purpur, eingefasst von leichten Rococo-Schnörkeln mit zarten Blätterzweigen in Gold und Hellgrün.

Kaffee- und Thee-Service für eine Person (sog. Solitaire), bemalt in Nachahmung eines Goldseiden-Gewebes mit gewundenen lila Streifen, um welche sich Gewinde goldener und bunter Blumen schlingen, eine in Nymphenburg besonders gepflegte Verzierungsweise.

Tasse mit feinen Ruinenlandschaften in unsymmetrischen Einfassungen aus Rocaille-Motiven mit bunten und goldenen Blumen.

Dreiseitiges Schälchen, bemalt mit bunten Chinesen und Insecten, Goldspitzenrand.

Kaffeekanne, bemalt mit buntem Federvieh in Ruinenlandschaft nach dem ersten Stich der Folge „Sammlung von Feder-Vieh, besonders Haus-Geflügel nützlich

Fabriquen, durch Gottlieb Friedrich Riedel zu Ludwigsburg inventirt und gezeichnet, Augsburg, Joh. Gradmann's Verlag. (Folge IX.)" In dem Gefieder der Pfauen das Nymphenburg eigenthümliche leicht ablätternde Ultramarinblau.

Milchkanne, bemalt mit Ansichten von Gärten mit Statuen und Vasen in zweifarbigem, gravirtem Gold mit brauner Zeichnung; blaue Randstreifen.

Figuren und Gruppen von Nymphenburger Porzellan.

Das Zigeunerlager; auf einem Muschelwerk-Sockel zwischen Voluten gelagert ein schlafender Zigeuner, den sein Weib laust; hinter ihnen ein Kind in Windeln und ein Knabe, welcher an den Aesten eines alten Eichstammes Wäschestücke zum Trocknen aufhängt; zur Rechten wäscht ein junges Mädchen Zeug an einem Brunnen. Weisse Masse. Unbemalt.

Die tanzende Dame, auf flachem Rococosockel; in lebhafter Bewegung fasst sie mit der Linken den Schooss ihrer Weste und hebt die Rechte wie abwehrend empor. Unbemalt. (S. Abb.)

Der spottende Kavalier; auf eckigem Sockel ein junger Kavalier, welcher einen langen Mantel über dem rechten Arm trägt und mit der Linken spottend auf Etwas hindeutet. (Das Seitenstück dazu eine Dame mit Muff und Hündchen). Unbemalt.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Die tanzende Dame, Nymphenburger Porzellan. 1/2 nat. Gr.

Porzellan von Ludwigsburg.

Nachdem private Versuche in den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts, auch in Württemberg eine Porzellanfabrik in's Leben zu rufen, gescheitert waren, erklärte Herzog Karl durch Dekret vom 5. April 1758, er habe für gut befunden, unter Aufsicht des Major Rieger eine Porzellanfabrik in Ludwigsburg zu errichten. Als Arkanist wurde der 1730 in Wien geborene, in jungen Jahren in der dortigen Porzellanmanufactur, seit 1754 in der bayrischen Manufactur zu Neudeck, der Vorgängerin Nymphenburg's, beschäftigt gewesene Joseph Jacob Ringler gewonnen. Dieser hob die Anstalt rasch zu hoher Blüthe und verblieb in ihrer Leitung bis zu seiner Pensionirung i. J. 1802. Die ungünstige Lage Ludwigsburg's in waldloser Gegend ohne Flussverkehr, fern von den Lagerstätten des erforderlichen Thones, machte ihren Betrieb zu einem so kostspieligen und schwerfälligen, dass seine Fortsetzung nur der Prachtliebe und Verschwendungssucht des Herzogs, welcher das Werk „absolut zur Vollkommenheit gebracht wissen wollte", zu verdanken ist. Der regelmässige Betrag der Besoldungen stieg

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

schon 1760 auf 16 000 fl jährlich, wobei noch die Arbeiter zu einem erheblichen Theil in Ausschusswaaren bezahlt wurden. Nach den gründlichen Untersuchungen Bertold Pfeiffer's über die Geschichte der Fabrik hob sich die Arbeiter- und Künstlerschar bereits 1766 auf 154 Angestellte, worunter eine Anzahl tüchtiger Künstler aus der Fremde. Ein besonderer Fonds wurde ausgeworfen, um die Geheimnisse anderer Fabriken auszukundschaften, während man das eigene Verfahren vorsorglich hütete. Als Fabrikzeichen wurde das doppelte C des Herzogs Carls unter einer Krone angenommen, von welcher die Waare im Auslande ihre sinnlose Handelsbenennung „Kronenburger Porzellan" erhalten hat!

Die Masse, zu welcher Passauer Erde verarbeitet wurde, erreichte während der Blüthezeit der Manufactur hinsichtlich der Weisse und Durchsichtigkeit niemals diejenige der Meissener und Berliner Waare; Scherben und Glasur zeigen einen Stich in's Graue. In künstlerischem Geschmack wetteifern ihre Erzeugnisse jedoch mit den besten der gleichzeitigen deutschen Manufacturen.

Besonders die figürliche Plastik gedieh zu hoher Vollendung, da „Serenissimus gerade an Figuren eine vorzügliche Freude hatte". Anfänglich herrschte, dem allgemeinen Zeitgeschmack entsprechend, die Welt der galanten Jäger, Gärtner, Winzer. Schäfer und ihrer Genossinnen, der Tänzer und Tänzerinnen und der Chinesen im Meissener Geschmack.

Die Urheberschaft der Modelle dieser Art wird zum grossen Theile dem von 1760—1762 thätigen Obermodellmeister Franz Anton Pustelli zugeschrieben. Hervorragende Beispiele sind die grosse bemalte Gruppe eines unter einem Baum gelagerten, von Hunden begleiteten Jägers mit seiner Liebsten und deren Gegenstück, eine Schäfergruppe an reich verziertem Brunnen, sowie die figurenreiche Rundgruppe des Herbstes. Zu dem besten gehören auch die zierlichen kleinen Gruppen des Tanzes zu zweien oder dreien. Niedliche Arbeiten dieser Richtung sind auch die kleinen Jahrmarktsbuden mit freistehenden Verkäufern und die kleinen Genre-Gruppen der Gewerbe und Künste, obwohl die Kleinheit des Maassstabes hier die künstlerische Qualität beeinträchtigt.

Früher als in den anderen Manufacturen trat in Ludwigsburg ein anderer Stil in den Vordergrund. Sein Träger war Johann Christian Wilhelm Beyer, welcher, geboren i. J. 1725, vom Herzog 1747 zum Studium der Baukunst nach Paris gesandt, als Maler heimkam, als solcher nach Rom zog, aber nach achtjährigem Aufenthalte in Italien 1759 als Bildhauer zurückkehrte, alsbald die Aufsicht über die „Poussierer" der herzoglichen Manufactur übernahm und zahlreiche Modelle eigener Erfindung ausführen liess. Unter ihm kam in Ludwigsburg früher als anderswo die klassicistische Richtung zum Durchbruch. Seine Vorwürfe entnahm er mit Vorliebe der alten Mythologie. Wohl vergriff er sich bisweilen im Maassstab — so in der einen halben Meter hohen Figur des verwundeten Adonis mit dem Eber; in der Mehrzahl seiner Schöpfungen fügte er sich jedoch den Bedingnissen der Porzellantechnik und über seinen besten Werken schwebt noch ein Hauch von der Anmuth des Rococo. Unter den nachweislich von ihm geschaffenen Modellen werden die Gruppen der Satyrn und Bakchantinnen vor allen gerühmt. In einem später zu Wien herausgegebenen Kupferwerke bildet er neun von ihm für den Herzog von Württemberg in Porzellanerde gemachte Modelle ab: eine Ariadne, einen

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

die Syrinx blasenden Satyr, einen das Cymbal schlagenden Faun, Dirnen mit einem jungen Satyr, Psyche und Amor, die drei Grazien, die Verwandlungen der Syrinx und der Daphne, und eine Leda, zu welcher ein Apollo mit der Leyer als Gegenstück vorkommt. Sicher vom ihm ist auch die Figur der Artemisia, welche über einer, mit griechischer Inschrift „den unterirdischen Göttern" geweihten Aschenurne trauert. Seinen Einfluss zeigen auch die Gruppen des Perseus und der Andromeda, einer dem Amor die Augen verbindenden Venus, die Figuren der Pomona, der Omphale, der Veritas und viele ähnliche Gestalten, welche alle eine lebendige Anschauung und eigenartige Umwandelung der antiken Motive bekunden.

Auch die zeitgenössischen Genre-Figuren befreien sich unter Beyer's Einfluss von der realistischen Manier des Rococo und unterwerfen sich dem idealen Zuge, welcher aus den plastischen Werken der Alten herüberwehte. Klassische Werke dieser neuen Richtung sind die in verschiedener Grösse ausgeführten Musiksolos, der Waldhornbläser, der Violoncellspieler, die Guitarrespielerin, die Dame am Spinett und die Sängerin, welchen sich die Figuren des Chokoladentrinkers mit dem Gegenstück der aus goldener Kanne einschenkenden Dame an einem von Delphinen getragenen Tischchen anreihen.

Schon 1767 schied Beyer aus seiner Stellung, um fortan als kaiserlicher Hofmaler und Statuarius in Wien zu leben, wo er bei dem plastischen Schmuck des Schönbrunner Gartens mitwirkte und gelegentlich auch Modelle für die dortige Porzellan-Manufactur, u. A. zu einer Biscuit-Statuette Josephs II. schuf.

Neben den figürlichen Werken wurden in den ersten Jahren, wo die Fabrik vorzugsweise für den Bedarf des glänzenden Hofes arbeitete, grosse Prunk- und Schaustücke geschaffen. Erwähnt werden riesige Aufsätze für die herzogliche Tafel; einer aus d. J. 1764 mit Neptun in seinem von Seepferden gezogenen Wagen, umgeben von Delphinen, von Tritonen und Najaden, von gefesselten Winden, von Fischern und Kindern, auf Felsen malerisch gruppirt zu einem Aufbau von 6 Fuss Höhe über einem 11 Fuss breiten und 17 Fuss langen Becken. Auch bunt bemalte Porzellansträusse entsprachen Liebhabereien des Herzogs, welcher sie bei Hoffesten an die Damen austheilen liess.

In den Vasen („die vier Jahreszeiten" mit plastischen Kinderfiguren zwischen Rocaille-Motiven), den Spiegelrahmen, Armleuchtern, Schreibzeugen herrschte länger als in den Figuren der Geschmack des Rococo.

Thee- und Kaffeegeschirre spielen natürlich eine grosse Rolle in der Fabrication. Neben den Randverzierungen en osier (wie Weidengeflecht) und ähnlichen, überall nachgeahmten Mustern, schuf sich Ludwigsburg in dem das ganze Gefäss deckenden, geformten Schuppenornament ein eigenes Muster; freilich boten diese Schuppen nicht eben günstigen Grund für die Blumenmalereien.

Für die Staffirung sorgte eine Reihe trefflicher Porzellanmaler. Gleich Anfangs wurde als Obermaler angestellt der früher in Meissen beschäftigte Gottfried Friedrich Riedel, welcher besonders Landschaften, Vögel und Verzierungen malte, aber auch Entwürfe für Gefässe, Terrinen, Kannen, Plats de menage zeichnete. Entwürfe zu Vogelbildern für Porzellanmaler hat er später in Augsburg, wo er sich 1780 als Kupfer-

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

stecher niederliess, herausgegeben. Der Frankenthaler Fabrik wurde sogleich bei der Gründung der Ludwigsburger Johann Friedrich Steinkopf, ein Landschafts- und Thiermaler, abwendig gemacht, aus Höchst der Buntmaler J. P. Danhofer berufen.

Später, von 1770—1784 arbeitete in Ludwigsburg auch der Blumenmaler Friedrich Kirschner aus Bayreuth. Seine prachtvollsten Blumenmalereien verfehlen auf den Porzellanen insofern ihren Zweck, als sie mit ihren sorgfältig naturalistisch durchgeführten Sträussen und Haufen grosser Blumen sich allzusehr als selbstständige Bilder vordrängen, auch bei den kleinen Gefässen oft im Maassstab fehlgreifen.

Potpourri-Vase von Porzellan, mit Gold staffirt. Die Bilder vielfarbig. Ludwigsburg, ca. 1765. Höhe 23½ cm.

Erst zu Anfang der achtziger Jahre beginnt die Antike, das Rococo aus den Ludwigsburger Gefässen zu verdrängen. Von da bis zum Verfalle war es nicht weit. Als Herzog Karl 1793 nach langer Regierung gestorben war, sank seine Lieblingsschöpfung unaufhaltsam. Wohl setzte Kurfürst Friedrich eine Untersuchungs-Deputation ein, übernahm auch die Fabrik „höchstselbst in Administration" und berief zu ihrer Leitung mehrere Franzosen nacheinander. Auch der 1810 als Director im Kunstfach angestellte Pariser Denis Vincent David und der aus Sèvres berufene Maler George Walcher konnten trotz grosser Opfer des nunmehrigen Königs Friedrich die Manufactur nicht wieder in künstlerischen Schwung bringen. Wohl gelang es David, mit der aus Limoges zubereitet bezogenen Masse ein Porzellan von grosser Reinheit herzustellen, aber die Geschmacksrichtung des Empire-Stiles war einmal den Grazien des Porzellanes abhold. Wenn auch die Erzeugnisse Ludwigsburg's damals Bewunderer fanden, hat die Nachwelt ein anderes Urtheil gefällt. Nach dem Tode des Königs, 1816, zeigte sich bald, dass der angebahnte Aufschwung kein nachhaltiger war. Die Fabrik verfiel wie andere dem Schicksal, zuerst verpachtet, dann, 1824, aufgehoben zu werden.

Porzellangefässe der Ludwigsburger Manufactur.

Zwei Paar Tassen, graue Glasur, Schuppen-Modell, mit bunten Blumen. Frühe Zeit.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Teller, nach japanischem Vorbild bemalt in schwärzlichem Blau, Eisenroth und reicher Vergoldung mit blühenden Stauden und Löwen; graue Glasur; frühe Zeit. (Sammlung Murschel.)

Butterdose, graue Glasur, mit feinen Landschaften, auf dem Deckel ein sitzender Chinese.

Kleine Terrine mit Untersehüssel, golden gehöhtes Rocaille-Ornament und Osier-Ränder; feine farbige Landschaften; auf dem Deckel Kohlkopf, Pilze und Rüben. (Sammlung Murschel.)

Kleine Potpourri-Vase mit hellgelbgrün und golden gehöhtem Rocaille-Ornament und feingemalten Watteau-Figuren in Landschaften; durchbroehener Deckel. (S. Abb. S. 430.)

Kaffee-Service, mit Figuren in Landschaften (musikalische Unterhaltung, Liebespaare) in Buntmalerei; Kaffeekanne dreifüssig; als Deckelknäufe Birnen. (Geschenk des Herrn Amandus Scholz.)

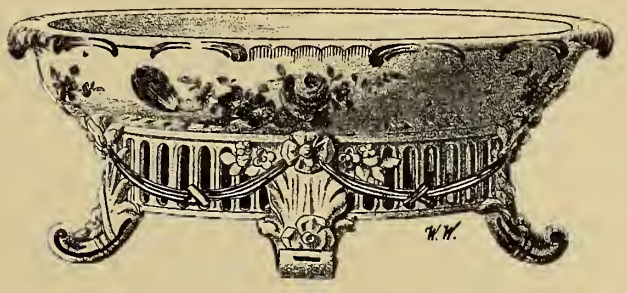
Kaffee-Kanne, mit Landschaft in feiner Purpurmalerei, dreifüssig, Deckelknopf als Birne. (Geschenk des Herrn Ed. Behrens sr.)

Kuchenteller, der Rand durchbroehen mit sich schneidenden und berührenden Ringen, bemalt mit vielfarbigem Blumenstrauss von Friedrich Kirschner (1770—84).

Milchkännchen, dreifüssig, Osier-Rand mit bunten Blumen von Fr. Kirschner.

Zwei Salzfässchen, mit rother und goldener Staffirung und bunten Blumen.

Zwei Paar Tassen mit Reifen und Blumengehängen in Purpurmalerei.



Ovales Salznäpfchen von Porzellan mit bunten Blumen und rother und goldener Staffirung. Gr. Dm. 10½ cm.

Milchguss, antikisirende Form, mit blauem Wellenband und Goldreifen. Marke der Zeit König Friedrich's II. († 1816).

Becher tasse, bemalt mit bunten Schmetterlingen. Nach 1816.

Figuren und Gruppen von Ludwigsburger Porzellan.

Das verliebte Schäferpaar; auf blumenbewachsenem Erdsockel neben einem beblätterten Eichstamm sitzt eine junge Schäferin, in der rechten Hand eine Mandoline, den linken Arm hat sie auf das Knie des etwas erhöht sitzenden galanten Schäfers gelegt, welcher mit der Linken ihre Hand fasst und die Rechte um ihren Nacken legt; neben der Schäferin ein Lamm, neben dem Schäfer ein Hund, am Baume aufgehängt und auf dem Erdboden Taschen und Geräthe des Hirtenlebens. Ausgezeichnete Ausführung, graue Masse, unbemalt.

Der Bettler und sein Hund; ein zerlumpter alter Bettler, den rechten Arm in einer Binde, theilt sein Brod mit einem neben ihm sitzenden Hunde; Erdsockel; graue Masse.

Die Lautenspielerin; auf viereckigem, mit befranstem Teppich belegtem Sockel sitzt auf hochlehnigem Rococo-Stuhl eine junge Dame mit entblösster Brust, singend zum Spiel der Laute. (Das sonst neben der Figur angebrachte Tischchen fehlt.) Aus der Folge musikalischer Figuren. (Gesch. von Hrn. Dr. Heinrich Traun.)

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Die Weisheit in Gestalt einer nackten Frau, welche mit der rechten Hand auf die goldstrahlende Sonne in einem Buche zeigt, das sie mit der rechten Hand auf ein dreiseitiges Postament gestützt hält. Viereckiger Sockel. Graue Masse, mit Vergoldung und discreter Bemalung. (Sammlung Murschel.)

Die junge Gärtnerin mit der Giesskanne, hinter ihr ein Postament mit Vase. Stempel I C 3.

Porzellan von Frankenthal.

Die Gründung der Porzellanfabrik zu Frankenthal in der Pfalz fällt wie die Entstehung der meisten kleinen deutschen Fabriken erst in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, und mit den verwandten Anstalten theilt die Frankenthaler Fabrik das Schicksal, die Hoffnung ihrer Begründer auf grossen Gewinn nicht zu erfüllen, unaufhörlich mit finanziellen Nöthen zu kämpfen und nach kaum halbhundertjährigem Bestehen vom Schauplatz zu verschwinden. Um so grösser darf unsere Bewunderung der wahrhaft künstlerischen Leistungen sein, welche dessenungeachtet auch aus Frankenthal hervorgegangen sind.

Den Anstoss zur Errichtung der Manufactur bot i. J. 1755 Paul Anton Hannong, welchen die Privilegien von Sèvres verhindert hatten, die von seinem Vater in Strassburg betriebene Fayence-Fabrik auf Porzellan auszudehnen. Im Sommer des Jahres 1755 ertheilt ihm der Herzog Karl Theodor die Erlaubniss, überweist ihm die Kaserne und die Reitschule zur Einrichtung der Fabrik und verleiht dieser die üblichen Privilegien ausschliesslichen Verkaufsrechtes, der Freiheit von Abgaben, der Berechtigung, überall Erde zu graben und aus den kurfürstlichen Forsten Holz um billigen Preis zu beziehen. Im folgenden Jahre werden ansehnliche Vorschüsse und weitere Freiheiten bewilligt. Obwohl alsbald in Betrieb gesetzt, wollte die Fabrik nicht gedeihen; sie ging nach Paul Anton's baldigem Tode auf dessen Sohn Joseph Adam Hannong über und wurde, als auch diesem weitere hohe Vorschüsse geleistet werden mussten, i. J. 1762 vom Kurfürsten Carl Theodor gegen Zahlung von 50 000 fl. für eigene Rechnung übernommen. Unter der Oberleitung des Staatsministers von Beckers bis 1786 und der Direction Bergdoll's wurde der Betrieb fortgesetzt. Im Jahre 1769 taucht Berthevin, welcher kurz zuvor in der schwedischen Fayence-Fabrik Marieberg den Ueberdruck auf Fayence eingeführt hatte, in Frankenthal auf und erbietet sich, auch dort sein Geheimniss zu lehren. Als die Versuche gelingen, wird man mit ihm um hohes Entgelt einig; i. J. 1770 beschwört er, das Geheimniss nicht weiter zu offenbaren, von dem der Kurfürst sich eine erhebliche Verbilligung der Decoration des Porzellans verspricht. Sein Verfahren ferner für eigene Rechnung auf Fayencen anzuwenden, wird ihm aber gestattet, auch zur Gründung einer solchen Fabrik in Mosbach am Neckar Vorschuss gegeben. Davon, was aus dieser geworden und ob des Kürfürsten Hoffnungen erfüllt wurden, schweigt die Geschichte. Als unter Bergdoll allerlei Unordnungen einrissen, wurde ihm in Feylner, welcher bisher Modellmeister in der braunschweigischen Fabrik zu Fürstenberg gewesen, ein Inspector zur Seite gestellt, welcher nach Bergdoll's Abgang 1775 zum Director erhoben wurde. In den von Schwarz mitgetheilten Acten-Auszügen heisst es, dass Feylner die Porzellanmasse verbessert, die königsblaue Farbe, die schwarze Farbe

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

unter der Glasur, mehrfarbiges Gold changeant und die erhabene Vergoldung à quatre couleurs in matt und Glanz der Fabrik zu eigen gemacht habe; die Finanzen aber verschlechterten sich trotzdem vollends; die Acten berichten von Unterschlagungen, von grossen Lohnrückständen der Arbeiter, von Versuchen, in auswärtigen Städten, u. A. auch in Hamburg, öffentliche Versteigerungen abzuhalten, von trotzdem sinkendem Ertrage. Im Juni 1780 belaufen sich die Vorschüsse aus der kurfürstlichen Generalkasse schon auf über 150 000 fl. Als während der Kriege in den neunziger Jahren Frankenthal wiederholt von den Franzosen besetzt wurde, legten diese auch der Porzellan-Fabrik grosse Contributionen auf und liessen i. J. 1795 den gesammten Waarenvorrath versteigern. Nach der zwei Jahre später erfolgten Vereinigung des linken Rheinufers mit Frankreich wurde die Fabrik zum Nationaleigenthum erklärt. Der Betrieb ging nun vollends seiner Auflösung entgegen, und diese wurde im Mai 1800 durch ein Rescript des Kurfürsten Max Joseph besiegelt, welcher darin erklärt, er sei „die ohnehin dermalen aufgelöste Frankenthaler Porzellain-Fabrique in keinem Falle wieder zu errichten entschlossen."

Aller dieser Schwierigkeiten unerachtet sind aus Frankenthal sowohl gemalte Service wie ganz besonders Figuren und Gruppen hervorgegangen, welche dem Besten an die Seite zu stellen sind, was um dieselbe Zeit in irgend einer andern deutschen Porzellan-Manufactur geschaffen worden ist.

Wie umfangreich die Production zur Blüthezeit der Fabrik gewesen sein muss, erhellt aus einem gedruckten, im Besitz des Museums befindlichen Preisverzeichniss, welches der kurpfälzische Secretarius und Actuarius bei der Manufactur J. A. Mayer 1777 herausgegeben hat.

Die Kaffee- und Thee-Service, deren Bestandtheile — 12 Paar Kaffee-Tassen, 6 Paar Chocolade-Tassen, Kaffeekanne, Theekanne, Milchkanne, „Spülkumpf", Theeflasche, Zuckerdose, „Zuckerplätgen" — schon lange vorher in Meissen festgestellt sind, werden in sehr mannigfacher Verzierung erwähnt: mit einfarbigen Blumen, mit bunten Blumen oder Früchten, mit bunten Vögeln oder Landschaften, mit feinen See-Prospecten, feinen Landschaften mit Figuren, mit Watteau-Figuren, mit einfarbigen ovidischen Figuren — jeder dieser Decors kommt in halber und in voller Malerei vor. Blaue Waare, glatt oder gerippt, wird mit „gemeinen indianischen" oder mit „deutschen", oder, und dies war die theuerste Blaumalerei, mit „feinen indianischen Blumen" aufgeführt. Diese drei Arten der Blaumalerei kehren auch bei den Tafelservicen wieder. Die letzteren erscheinen vollständig folgendermaassen zusammengesetzt: 12 Suppenteller, 60 Speiseteller, 2 ovale Terrinen mit Unterplatten zu 14 Zoll, 2 runde Terrinen mit Unterplatten zu 12 Zoll, 2 grosse ovale Platten zu 15 Zoll Länge, 4 detto zu 12 Zoll, 8 detto zu 11 Zoll, 2 grosse runde Platten zu 14 Zoll, 4 detto zu 12 Zoll, 8 detto zu 10½ Zoll, 2 grosse „Saladiers", 2 „Saussières" mit Unterschalen, 2 Senfkannen mit Löffeln, 6 runde „Compotières", 4 Salzfässer, 2 „Butterkübelgen auf Teller", 12 „Cocots (oder Crême-Becher)."

Die Preise eines so zusammengestellten, noch um etliche „Punschkümpfe" mit und ohne Deckel nebst „Punschlöffeln" vervollständigten Gedeckes für 12 Personen schwanken zwischen 288 fl. und 2114 fl. Der niedrigste Preis gilt für einfarbige oder bunte Blumen auf Mittelgut, der höchste für „bunte ovidische Figuren, extra feine Malereien"; dazwischen finden sich die meisten der bei den Kaffee-Servicen erwähnten Malereien, ausserdem aber noch „feine Blumengehenke", bunte „Vieh- und Jagdstücke", bunte „Bataillen-Stücke" und „fliegende Kinder."

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

In bunter Reihe ziehen unter der Rubrik „Verschiedene Waaren, so durch alle Gattungen von Malerei verfertigt werden", vielerlei Gefässe und Geräthe vor uns vorüber, welche unsere Zeit zu benutzen verlernt hat oder doch nicht mehr aus fein bemaltem Porzellan kennt. Dahin gehören der „Séau" oder Kühlkübel zu Stengelgläsern, der „Porte Caraffe", die „Eierpfann zu 6 Stück", die „Nachtlampe mit Bouillon-Schaal", der „Fingerhut", das „Zwibelkästgen", das „Barbierbecken", der „holländische Speinapf", der „Sandkasten", und der „Pot de Chambre". — Als besondere Waaren werden auch genannt eine „antique Bouillon Schüssel mit Unterschüssel" zu 50 fl., ein „antiquer Eiskessel" zu 44 fl.; ferner Schreibzeuge, Tafelleuchter, Kreuzleiu zum Anhängen, Garnwickler, Pfeifenstopfer. Endlich Vasen, Potpourris, Tabatièren, welche wegen ihres sehr verschiedenen Werthes je nach der Malerei nicht mit Preisen aufgeführt werden können.

Dasselbe Verzeichniss nennt auch eine ziemliche Reihe „Pusierter Waaren mit natürlicher Staffage in Farben und Gold", u. A. ein grosses und ein kleines Crucifix, Weihewasser-Kessel mit Crucifix oder Muttergottes. Von Einzelfiguren: „Cupidons" in mehreren Grössen, die Monate, die Jahreszeiten, die Götter, die Musen, eine badende Venus, einen Opferpriester und eine fromme Athenerin, diese drei mit Vasen. Von Gruppen mit je 2 Figuren die 4 Jahreszeiten, die 5 Sinne, die 7 freien Künste — ohne damit die Modelle erschöpfen zu wollen. Nebeneinander, wohl als Gegenstücke, werden folgende Gruppen genannt: die eiserne Zeit und die goldene Zeit, der Weiberzank und die Einigkeit, der Kaufmann und die Kaufmännin, der Schafscheerer und der Schäfer mit Bock und Schaf, eine stehende Venus mit Cupido und eine stehende Frau mit Kind, zwei Chinesenkinder mit „Väsel" und zwei Kinder mit einem Bären. Als Gruppen zu drei Figuren die spanischen Musikanten und die Bildhauer, zu 4 Figuren die Jahreszeiten und „die galante Familie", zu 5 Figuren nochmals die Jahreszeiten. Bei anderen Gruppen ist die Zahl der Figuren nicht angegeben, den steigenden Preisen nach müssen es aber sämmtlich grössere Gruppen sein. Unter diesen finden wir als Gruppen im Zeitcostüm Handwerker (Buchbinder, Kesselflicker, Peruquiers auf zweierlei Art), „la mère de famille", einen Parforce-Jäger zu Pferde mit 2 Hunden. Von mythologischen Gruppen werden nebeneinander mit gleichen Preisen aufgeführt und sind daher wohl als Seitenstücke zusammenzunehmen: Der Raub der Proserpina und Apollo mit Daphne; Diana und Endymion und Diana und Actäon; Semiramis und Cyrus; die Grazien und die Parzen; „Die Künste auf dem Berg Parnas" und „die Schäfer auf den Alpen." Theuerste Gruppen sind eine Alceste zu 45 fl. und „Concordia oder die grosse Piramide" zu 60 fl.

Besondere Abtheilungen im Verzeichniss bilden die „Chineser Häuser" mit 2 bis 5 Figuren zu 7 bis 40 fl., die Uhrgehäuse mit Rocaillen, mit 2 liegenden „Japaneser Figuren", mit einem Rhinoceros, mit sitzenden Kindern zu 12 bis 45 fl. und „Gethiers und Vögel" ohne nähere Bezeichnung zu kleinen Preisen.

Figuren und Gruppen von Frankenthaler Porzellan.

Jugendlicher Satyr mit Doppelflöte, vom Rücken fällt ein Gewand als Stütze auf einen Baumstamm herab. Marke eingepresst: das mit dem J verbundene II Joseph Hannong's und F 20 20 II.

Schlafende Venus, auf einem Fels an einen Baumstamm gelehnt sitzend, über ihre Schulter geneigt ein kleiner fliegender Amor. Marke der Löwe und eingepresst II I.

Der nacktbeinige Kavalier, auf durchbrochenem Sockel ein wohlbeleibter junger Mann mit gepuderter Perrücke, in lila Kniehosen, weissem, goldbesticktem Rock und lila Mantel, an der Seite den Degen, unter dem Arm den schwarzen Dreispitz, die Beine jedoch nackend. (Als Seitenstück dazu kommt eine Dame in grossem plattem Reifrock vor.) Marke der Löwe. (Geschenk des Herrn Ed. Behrens sr.)

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Die spanischen Musikanten in fünf Figuren; inmitten eines von goldgehöhtem Roecoco-Ornament eingefassten Rasensoekels sitzt eine junge Harfenspielerin auf hochlehnigem Sessel; hinter ihr ein Jüngling mit Waldhorn in sehwarzer spanischer Kappe und Mäntelehen; vor ihr ein Mandolinspieler in sehwarzem, rotheingefasstem Hut; vorn ein junges Mädchen mit Notenblatt und ein Kind mit Hündchen. Marke Carl Theodor's, darunter in Blau ein an A gelehntes B und das Zahlzeichen 6.

Die junge Mutter („la mère de famille“ des Verzeichnisses von 1777); auf einem von Rococo-Ornamenten eingefassten Erdsockel sitzt zur Linken auf einem Bauernstuhl eine junge Mutter, welche ihrem Kindchen bei einer natürlichen Verrichtung behülflich ist; zur Rechten hält ein Knabe auf einer Bank ein Hündchen fest, dem ein anderer Knabe die Ruthe zu geben sich anschickt. Marke Carl Theodor's und Zahlzeichen 7 in Blau. (S. Abb.)

Die junge Mutter, Gruppe von Frankenthaler Porzellan. 1/2 nat. Gr.

Kleines Mädchen mit langem Rock und Kopftuch, auf Erdsockel mit Rococo-Ornament. Marke Carl Theodor's und Zahlzeichen 8 in Blau.

Junges Mädchen, Hühner fütternd, auf grasbewachsenem Steinsockel. Marke Carl Theodor's und Nummer 81 in Blau.

Von Gefässen nur Teller mit päonienbewachsenen Felsen und Pfauen nach einem chinesischen Teller der rosenrothen Familie; angefertigt zur Ergänzung eines chinesischen Service, das Roth jedoch nicht gelungen, sondern violett ausgefallen. Löwenmarke in Blau.

Porzellan von Fürstenberg.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wollte auch der Herzog Karl von Braunschweig nicht länger des Ruhmes einer Porzellanfabrik entbehren, deren Besitz damals von dem fürstlichen Ansehen fast unzertrennlich erschien. Unterhandlungen mit dem Bayreuther Johann Christoph Glaser, welcher im Besitz des Arkanums der Porzellanbereitung zu sein vorgab, wurden schon 1746 angeknüpft und demselben das Bergschloss Fürstenberg am Rand des Sollinger Waldes im Weserthal zum Aufenthalt angewiesen.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Die Versuche zogen sich durch Jahre hin, und erst im Januar 1750 gelang anscheinend der erste Brand — wenigstens ergab er eine durchscheinende Waare, die man für Porzellan hielt. Bald aber zeigte sich, dass Glaser das wahre Arkanum gar nicht kannte. Trotzdem wurden unter der Oberleitung des herzoglichen Oberjägermeisters von Langen die Versuche fortgesetzt. In den nächsten Jahren brachte man wohl eine porzellanähnliche durchscheinende Waare zu Stande, welcher aber, um echtes Porzellan zu sein, immer noch das unschmelzbare Kaolin fehlte. Endlich, i. J. 1752 gelang es Herrn von Langen, der Höchster Manufactur ihren Director Johannes Benckgraff (oder Bengraf) abwendig zu machen. Leichten Kaufes liess der Fabrikherr Göltz diesen freilich nicht ziehen, und mit Anklagen wegen Veruntreuung suchte er ihn zurückzuhalten. Endlich, im Mai 1753 zog Benckgraff und mit ihm der Maler Johann Zeschinger und der „Poussirer" Simon Feilner (oder Feylner), welche ebenfalls in der Höchster Fabrik beschäftigt gewesen waren, in Fürstenberg ein. Schon wenige Wochen nachher starb Benckgraff; aber das „Arkanum", welches er von Langen anvertraut hatte, erwies sich als echt, und nachdem die erste Sendung von Porzellanerde aus dem Passauischen angelangt war, konnte die Herstellung des echten Porzellans beginnen. Nach Heinrich Stegmann's Untersuchungen, denen wir die genauere Kenntniss der Fürstenbergischen Manufactur verdanken, machte die Fabrikation anfänglich nur langsame Fortschritte. Zu den wenigen künstlerischen Erzeugnissen dieser Zeit zählt er die von Feilner modellirten 15 Figuren der Commedia dell' arte und die 11 Figuren der Bergmannsgesellschaft, diese a. d. J. 1757. Vom folgenden Jahre an wurde als Modelleur noch Johann Christoph Rombrich beschäftigt. Durch die Unruhen des siebenjährigen Krieges gerieth der kaum begonnene Betrieb ins Stocken. Erst nach dem Hubertusburger Frieden wurde er wieder aufgenommen, jedoch nicht mehr unter von Langen's Oberleitung, da dieser als Forstmeister in dänische Dienste trat. Die Geldverhältnisse der Fabrik blieben nach wie vor trostlose. Erst i. J. 1769 unter der Leitung des Bergrathes Kaulitz und des Hüttenreuters J. E. Kohl wurden sie geordnet. Sehr nützlich erwiesen sich die von diesen eingeführten wöchentlichen Berathungen der Beamten und Meister über Verbesserungen im Betriebe sowie die Einführung von Stück- und Accordlöhnen an Stelle der Monatslöhne.

Um 1770 beginnt die Blüthezeit der Manufactur. Die bis dahin oft graulich ausgefallene Masse und Glasur wurde nicht nur für Geschirre, sondern auch für plastische Arbeiten brauchbar und auf deren Verbesserung alle Sorgfalt verwendet. Als „Poussirer" wurden Anton Karl Luplau, der Franzose Desoches (von 1769—74) und Karl Gottlieb Schubert (1778—1804) beschäftigt. Mit diesen und den alten Kräften begann eine umfangreiche künstlerische Thätigkeit. In der kurzen Zeit bis zum Jahre 1776 wurde die Mehrzahl der 112 überlieferten kameenartigen Bildniss-Medaillons geschaffen, wovon die Fürsten fast alle von Desoches, die sonstigen Berühmtheiten von Rombrich und Luplau modellirt wurden. Die dazu gehörigen einundsechzig antiken Köpfe von Philosophen, Dichtern und Staatsmännern hat Schubert nach Originalen des herzoglichen Kunstkabinets abgegossen. Von Büstenmodellen sind nach Stegmann's Angabe mehr als anderthalb hundert ausgeführt worden. Die antiken Bildnisse und die Einzelköpfe aus Gruppen hat grösstentheils Desoches nach Gips-

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

abgüssen modellirt; die römischen Kaiser wurden von Rombrich, die Zeitgenossen, darunter viele Gelehrte der Landes-Universität Helmstedt, von Rombrich und Schubert modellirt. Später schuf Schubert noch schöne Reiterstatuetten Friedrich's des Grossen und Joseph's des Zweiten. Diese zahlreichen, fast durchgängig in Biscuit ausgeführten Bildnisse sind eine Specialität Fürstenberg's. In seinen sonstigen plastischen Schöpfungen folgt es der von Meissen in seiner Rococo-Periode eingeschlagenen Richtung und scheut sich auch nicht, gangbare Muster anderer Fabriken, Berlin's vor anderen, nachzubilden.

Für die Figuren und Gruppen wurden die plastischen Kunstwerke, kleine Broncen oder Elfenbeinschnitzereien des Braunschweiger Kunstkabinets als Vorbilder benutzt, wie von Chr. Scherer für eine dem Meere entstiegene Seegöttin, für eine Kleopatra, welche die todbringende Natter an die Brust legt, für zwei vorzügliche weibliche Figuren des Frühlings und Sommers nachgewiesen und durch das alte Formenbuch für den Herbst und den Winter, sowie für einen Paris und eine Diana Luplau's, für einen Bettler und eine Bettlerin Rombrich's bezeugt wird. Ein sitzender Cupido und sein Seitenstück, eine sitzende Venus, wurden nach Biscuitfiguren von Sèvres kopirt, die beiden Verliebten mit dem Harlekin zu Füssen nach Meissener und die Welttheile nach Kasseler Figuren.

Auch die Blau- und die Buntmalerei wurden gepflegt und beschäftigten zur Zeit der höchsten Blüthe tüchtige Künstler. Hervorragend waren die Landschaftsbilder, mit welchen die Fabrik ihre eigenen Wege einschlug. Die Verlegung der Buntmalerei nach Braunschweig i. J. 1774 hatte jedoch nur anfänglich einen künstlerischen Aufschwung zur Folge.

Als nach dem Ableben des Herzogs Karl i. J. 1780 das Gleichgewicht im Staatshaushalte wieder hergestellt werden musste, der höfische Luxus eingeschränkt wurde und die meisten herrschaftlichen Manufacturen eingingen, blieb die Porzellan-Manufactur bestehen, immer noch unter Kohl's Leitung. Nach seinem Tode i. J. 1790 rissen Unordnungen umsomehr ein, als der Herzog Karl Wilhelm Ferdinand während der nächsten Jahre im Felde gegen Frankreich stand. Den Niedergang der Fabrik suchte vergebens aufzuhalten der Franzose L. v. Gerverot, welcher in Sèvres gelernt, in mehreren deutschen Porzellanfabriken gearbeitet und selber zu Schrezheim bei Ellwangen eine solche besessen hatte. Nachdem er die eingerissenen Missstände ehrlich dargelegt und auf ihre Abstellung gedrängt hatte, wurde er 1797 als Intendant der Fabrik angestellt. Noch einmal schien dieser das Glück zu blühen, als Braunschweig 1807 dem napoleonischen Königreich Westphalen einverleibt wurde und es Gerverot gelang, das Interesse des Königs Jérôme und seiner Günstlinge für das Fürstenberger Porzellan zu erwecken. Aus dieser Zeit stammen u. A. die Büsten Jérômes und seiner württembergischen Gemahlin. Schon früher (vor 1801) waren von Fürstenberg Büsten Bonaparte's nach Schubert's Modell ausgegangen. Mit dem Zusammenbruch des Kasseler Thrones i. J. 1813 sank Gerverot's günstiger Einfluss. Er wurde in plumper Weise seines Amtes entsetzt und starb i. J. 1829 zu Bevern.

Die Zeit nach ihm entsagte jedem künstlerischen Streben; 1828 wurde die Buntmalerei in Braunschweig aufgehoben, die Fabrik selbst i. J. 1859 verpachtet, 1876 verkauft, 1888 in eine Actiengesellschaft verwandelt. Auch sie hat die Formen vieler ihrer alten Figuren bewahrt, deren neue Ausformungen noch heute den Markt unsicher machen.

Gefässe von Fürstenberger Porzellan.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Kleine Dose mit Tombakfassung, rings mit fein modellirtem Roecoco-Ornament, die Glasur gelblich unregelmässig geflossen, bunte Streublumen, unbez.

Tafelaufsatz, aus derbem Muschelwerk, zwischen welchem flache Schälchen und Standplätze für Figuren ausgespart und frei modellirte Blümchen vertheilt sind; am Stamm nackte Kinder. Oben auf der vom Stamm und vier Streben getragenen Platte Standplatz für ein leichtes durchbrochenes Körbchen. Unbemalt.

Ovale Schale, ganz bedeckt mit feinem Rococo-Reliefornament, welches an den Handhaben mit Gold gehöht, im Uebrigen weiss belassen ist; Rand blaugrün mit schwarzer Quadrillirung, im Spiegel ein Liebespaar im Garten in feinster Buntmalerei. Beste Zeit. (Geschenk des Herrn Jacob Hecht.)

Milchkännchen, geriefelt, eisenrother Schuppenrand, von dem Gewinde bunter Blumen herabhängen. — Bowle mit Unterschale, breiter Purpur-Schuppenrand, von welchem schräg geschwungene Gewinde bunter Blumen herabhängen.

Tasse mit Unterschale, glatt, die hell eisenrothen, weiss und golden gestreiften Ränder gegen die Flächen mit eisenrothem und goldenem Rococo-Ornament abgesetzt; bemalt mit bunten Vögeln und Schmetterlingen. — Kuchenschale desselben Musters wie die Tasse, das Roecoco-Ornament jedoch in Relief vorgeformt („Reliefzierath mit Stäben“ der Berliner Manufactur); bunte Landschaften mit Blumengehängen.

Untersatz eines Theekessels, Rocaille, mit Gold gehöht, farbige Masken und aufgelegte bunte Blumen, Meissener Modell.

Teller, im Rand wechseln glatte Felder mit Schuppenfeldern und feinen Rococo-Kartuschen, bemalt mit Streublumen in zarten Farben.

Theebüchse, mit bunten Blumen der für Fürstenberg bezeichnenden derben Art.

Teller, der durchbrochene Rand aus sich schneidenden und berührenden Kreisen; im Spiegel bunte Vögel auf Zweig. — Teller desselben Modells mit Blaumalerei, in der Mitte chinesischer Blumenstrauch und Vogel nach Meissener Muster.

Figuren und Gruppen von Fürstenberger Porzellan.

Gruppe der Kellermeister; auf einem Felsensockel steht ein Küfer, in der Linken einen Heber; links hinter ihm rollt ein zweiter Küfer ein Fass; hinter ihnen steht ein junges Weib mit Brotkorb und Becher. Graue, in den Vertiefungen zusammengeflossene Glasur. Unbemalt.

Ein Bergmann, mit Schlägel und Meissel an einem Felsen beschäftigt. Aus der von Feilner 1757 modellirten Folge. Unbemalt.

Andromeda, an den Felsen gekettet, wendet den Kopf in leidenschaftlicher Bewegung nach links, während sie die Rechte wie abwehrend gegen das Ungeheuer ausstreckt, das man sich als eben aus dem Meere auftauchend hinzuzudenken hat. Modellirt von Desoches, wie Chr. Scherer nachgewiesen hat, nach einem die Befreiung der Andromeda durch Perseus darstellenden Kupferstiche, den L. Cars († 1771) nach einem Gemälde des François Lemoine († 1737) gestochen hat. Bemalt.

Leda mit dem Schwan, welcher sich an die stehende, seinen Hals ergreifende Göttin schmiegt. Bemalt. Unter dem F. in Blau 4.

Der Böttcher und der Waffenschmied aus der Folge der durch Kinder dargestellten Handwerker, bemalt.

Die Windhündin, liegend auf flachem Erdsockel; fein modellirt, unbemalt.

Büsten von Jérôme Napoleon, „Premier Roy de Westphalie“, und Friederike Katharine Sophie Dorothea, Prinzessin von Württemberg, „Première Reine de Westphalie“, aus Biscuit auf glasirten, unbemalten Sockeln. Gerverot's Zeit, ca. 1807. (Geschenkt von Frau Julius Hahlo.)

Porzellan von Berlin.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Die erste Fabrik echten Porzellans zu Berlin wurde im Jahre 1750 von dem Kaufmann Wilhelm Caspar Wegeli errichtet, welchem das Geheimniss der Masse von einem Arbeiter der Höchster Porzellanmanufactur verkauft worden war. Trotzdem die Herstellung einer feinen, weissen, aus Erde von Aue in Sachsen bereiteten Masse glückte und sowohl die Blaumalerei unter Glasur wie die Muffelfarbenmalerei gelang, auch eine erhebliche Anzahl von Gefässformen und Figuren-Modellen hergestellt wurde, liess Wegeli seine Fabrik schon im Jahre 1757 eingehen, um seine Thätigkeit einer Wollenzeug-Manufactur zuzuwenden.

Die Fabrikgeheimnisse und ein Theil der Vorräthe gingen zunächst auf den Bildhauer Ernst Heinrich Reichard und, als auch dieser keinen Erfolg hatte, im Jahre 1761 in den Besitz des Kaufmannes Johann Ernst Gotzkowski über. Dieser gewann den damals berühmten Emailmaler Jaques Clauce und den Meissener Modelleur Friedrich Elias Meyer sowie andere tüchtige Künstler der Meissener Manufactur für sein Unternehmen und übertrug dessen Leitung dem sich damals in Berlin aufhaltenden kurfürstlich sächsischen Commissionsrath Grieninger. Ungenügende Betriebsmittel nöthigten Gotzkowski aber schon im Jahre 1763, seine Fabrik dem König zu Kauf anzubieten, und im August desselben Jahres ging sie mit allen Vorräthen (u. A. 10,000 weissen und 4866 bemalten Porzellanen und 133 Modellformen, darunter viele Figuren von Schäfern, Kindern und Thieren) für die hohe Summe von 225,000 Thalern in das Eigenthum König Friedrich II. über, welcher eben damals nach Beendigung des siebenjährigen Krieges den Künsten und Gewerben in seinem Reiche erhöhte Förderung angedeihen liess und insbesondere der nunmehr als „Königliche Porzellan-Manufactur“ bezeichneten Anstalt warme persönliche Theilnahme bis an sein Lebensende erwies.

Die Beschäftigung mehrerer ausgezeichneten Maler der Meissener Fabrik hatte schon begonnen, als das Berliner Unternehmen noch unter Gotzkowski ein rein privates war und die Behauptung, Friedrich der Grosse habe durch einen allem Völkerrecht widerstreitenden Gewaltact Meissener Künstler nach Berlin entführt, widerlegt sich schon dadurch, dass er erst nach dem Friedensschluss die Anstalt dem bankerotten Unternehmer abkaufen liess. Richtig aber ist, dass eine Anzahl erster Kräfte der durch die Kriegswirren in ihrem Betriebe geschädigten Meissener Fabrik wesentlich zu dem raschen Aufblühen der Berliner beitrugen. Ausser dem Bildhauer Friedrich Elias Meyer waren bereits der als Figuren- und Landschaftsmaler geschickte Carl Wilhelm Böhme, der beste der Meissener Prospectmaler Johann Balthasar Borrmann, und der wegen seiner „Mosaique-Malerei“ genannte Carl Jacob Christian Klipfel durch die verlockenden Versprechungen Gotzkowski's nach Berlin gezogen. Sie blieben dort auch nach dem Uebergang der Anstalt in den Besitz des grossen Königs in Thätigkeit.

Obwohl die Masse der von nun an mit der ein Scepter darstellenden Blaumarke bezeichneten Porzellane anfänglich nicht gelang und dieselbe gelblich graue Farbe zeigt, wie die Masse der mit Passauer Erde bereiteten Gotzkowski'schen Porzellane, nimmt die künstlerische Gestaltung und Ausschmückung derselben alsbald einen bedeutenden Aufschwung. Vom Jahre 1771 an wurde in Folge der Verwendung von schlesischem und später von

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Halleschem Kaolin die Farbe der Masse weisser, der des Wegeli-Porzellanes ähnlich, und mit der ausschliesslichen Verwendung von Halleschem Kaolin etwa um 1777 gelingt die Herstellung einer sehr glasigen, stark durchscheinenden, bläulich weissen, feinen Masse.

Wie der Beginn der Berliner Porzellan-Fabrikation in die Zeit der höchsten Entfaltung des deutschen Rococo-Stiles fällt, so tragen ihre frühesten und schönsten Erzeugnisse auch den Stempel dieser Geschmacksrichtung. Schon früh jedoch, vor dem Jahre 1775 tritt daneben der neue antikisirende Geschmack auf, vorzugsweise bei Vasenformen, und zwar weniger in der graciösen Erscheinung des Louis XVI. Stiles, als in der schwerfälligen Ausprägung, welche er auch sonst in Deutschland erhielt. Andererseits bleiben abgeschwächte Rococo-Motive noch bis gegen Ende des Jahrhunderts in Uebung.

Figur des Herbstes aus den Jahreszeiten, Theile eines Tafelaufsatzes, Berlin ca. 1700. $^1/_2$ nat. Gr.

Ungeachtet der Beschäftigung jener Meissener Künstler wurden Meissener Modelle doch nur ausnahmsweise wiederholt und in den Formen und plastischen Zierathen der Gefässe wie in ihrer farbigen Bemalung Selbstständigkeit angestrebt und erreicht, sowie eine Fülle von Modellen zu Einzelfiguren und Gruppen neu geschaffen. Bestellungen des grossen Königs, bald prächtige Speise-Service, Kronleuchter und Spiegelrahmen für das neue Palais bei Sanssouci, oder ein Service für das Schloss zu Breslau, bald Geschenke für fremde Souveräne, so das Dessert-Service vom Jahre 1772 für Catharina II. von Russland, mit dem grossen Tafelaufsatz, in dessen Mitte auf dem Throne die russische Kaiserin aus weissem Biscuit-Porcellan, gewissermaassen als ein Monument, doch umgeben von vielen staffirten allegorischen und anderen Figuren, welche die Regenten-Tugenden und Vertreter der beherrschten Völker darstellten, endlich Chocoladen-Service und andere Gefässe für den täglichen Gebrauch des grossen Königs zeugen noch in den Einrichtungen einst von ihm bewohnter Gemächer von seinem auch durch vielfache actenmässige Ueberlieferungen bekundeten Antheil an den Arbeiten der Manufactur.

Begann die Berliner Manufactur ihre Thätigkeit auch erst, nachdem Meissen schon während eines halben Jahrhunderts die Welt mit tausend-

fältigen Erzeugnissen seiner Porzellankunst erfüllt hatte, so übertraf sie doch auf einigen Gebieten ihre Lehrmeisterin. Vorzugsweise gilt dies von der Staffirung der Kaffee- und Thee-Service. Bewundern wir an den Meissener Servicen der 40er bis 70er Jahre Scenen des idyllischen Landlebens der eleganten Welt in der Art Watteau's und Lancret's, oder Jagdscenen und Thierstücke in feinster punktirter Malerei oder Blumen in freierer Pinselführung, so sind diese Malereien doch mit wenig Ausnahmen nur vielfarbig ausgeführt, während die Berliner, ohne in der vielfarbigen Malerei zurückzubleiben, bald die einfarbige Malerei — en camayeu — bald sehr glückliche Zusammenstellungen weniger Farben pflegten. Für die Camayeu-Malereien kam ihnen die technische Beherrschung zweier Farben, des schon früh vorkommenden Eisenroth, dann eines wundervollen Rosenroth zu statten. Besonders letztere Farbe, in welcher Berlin Meissen weit übertraf, hat vielen reizenden Figuren- und Landschaftsmalereien gedient. Mit Grau oder mit Grau und Grün verbunden, begegnet uns dieses schöne Roth in Blumenmalereien, während das Eisenroth sich mit Schwarz und Gold oder mit Grün verbindet. Die Wahl der Farben wird hierbei nur von decorativen Rücksichten geleitet und damit oft eine Wirkung erzielt, welcher man auch in den heutigen Malereien dieser Art öfter als den naturalistisch bunten Blumenmalereien begegnen möchte.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Bis zum Tode Friedrich's II. war die Fabrik unter Grieninger's verdienstvoller Leitung geblieben. Nach dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelm II. wurde eine kollegialische Verwaltungsbehörde unter dem Namen der Königlichen Porzellan-Manufactur-Commission unter dem Vorsitz des Ministers von Heinitz eingerichtet, welcher auch Grieninger und der zu dessen Mit-Director ernannte Klipfel angehörten; Beiden werden ihre Söhne als Directorial-Assistenten beigegeben. Um den Streitigkeiten, welche aus solchem Verhältniss entstanden, vorzubeugen, wurde im Jahre 1796 der Oberbergrath Rosenstiel zum dritten Mit-Director ernannt. Bald nachher, 1798, starb Grieninger, im Jahre 1802 auch Klipfel und im selben Jahr der Minister Heinitz. Während dieses Abschnittes hatten die Leistungen der Fabrik noch eine anerkennenswerthe Höhe bewahrt; die eingeführten Neuerungen kamen aber weniger der Kunst als der Verbesserung des Brennverfahrens, der Einführung der Dampfkraft für die Arbeitsmaschinen und der Versorgung der Arbeiter in Krankheit und Alter zu Gute. Für die plastischen Arbeiten kam mehr und mehr das unglasirte Biscuit-Porzellan zur Anwendung. Unter den für die Anstalt thätigen Künstlern wird u. A. der Architekt Genelli genannt; auch der Bildhauer Schadow lieferte einige Modelle, z. B. eine bekannte Bildnissbüste der Königin Louise.

Nach seiner Mit-Directoren Ableben blieb Rosenstiel alleiniger Leiter bis zum Jahre 1821. Beeinflusste anfänglich die Noth der Zeit und der Niedergang des Geschmackes die Anstalt in ungünstigem Sinne, so konnte auch die im Jahre 1810 begonnene und bis zur Mitte der 20er Jahre fortgesetzte wohlfeile Decoration des Porzellanes durch Umdruck nur dazu beitragen, die Anstalt von ihrer künstlerischen Höhe herabsinken zu lassen. Die Commission trat, ohne aufgelöst zu werden, nicht weiter in Thätigkeit, und auch die schwankende Stellung der Manufactur, welche bald dem Finanz-, bald dem Handels-Ministerium, bald anderen Behörden unterstellt wurde, trug nicht zu ihrer Hebung bei. Ebensowenig vermochte der

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Einfluss Schinkel's, nach dessen Entwürfen im Jahre 1819 ein grosses Tafelservice nebst Aufsatz für den Herzog von Wellington angefertigt wurde, mit seiner dem Geist des Porzellans abholden Kunstrichtung den fortschreitenden Verfall aufzuheben.

Auch die folgenden Abschnitte der Mit-Direction des Bergrathes Frick vom Jahre 1821 bis 1832, dessen alleinige Leitung bis 1848 und diejenige seines Nachfolgers G. Kolbe seit 1850 bieten kein erfreuliches Bild. Kolbe verdanken wir eine im Jahre 1863 veröffentlichte Geschichte der Manufactur, welche jedoch mehr ihrer technischen als der künstlerischen Entwickelung gerecht wird.

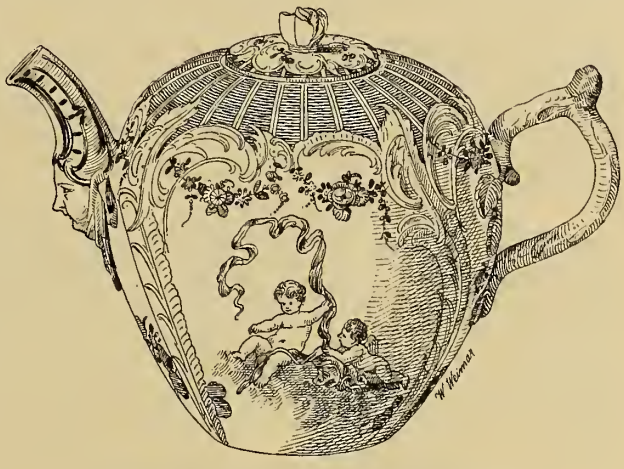
Im letzten Jahrzehnt hat die Manufactur unter der Oberleitung des Geheimen Oberregierungsrathes K. Lüders und der artistischen Direction des Bildhauers Sussmann-Hellborn, neuerdings des Malers Prof. Kips, unter welchem der Obermodelleur Schlei erfolgreich arbeitet, wieder bedeutenden Aufschwung genommen, wobei sie an die Ueberlieferungen ihrer Glanzzeit angeknüpft, das plastische, dem Porzellan stilgemässe Rococo-Ornament neu belebt, der künstlerischen Malerei neuzeitiges Gepräge gegeben und vielseitige technische Neuerungen (u. a. das Seeger-Porzellan) eingeführt hat.

Auch von der Berliner Manufactur ist, wenngleich nur in einem Abdruck in J. Beckmann's Anleitung zur Technologie v. J. 1777 ein Preisverzeichniss überliefert worden. Auch dieses unterscheidet „Mittelgut" und „gute Sorte". Das vollständige Kaffee-Service zählt hier 12 Kaffee- und 6 Chocolade-Tassen, dazu die Kaffeekanne, die Milchkanne, den Theetopf, den Spülnapf, die „Einsatzschale", welche zum Anbieten des Zuckers diente, die Zuckerdose zur Bewahrung des Zuckers und die Theebüchse. Die Preise erheben sich von 16⅓ Thaler für ein derartiges Service aus ordinärem Porzellan bis zu 228 Thaler für ein Service, bei welchem das „Relief oder radirte Zierathen" benannte Modell mit Watteau- oder Teniers-Figuren in doppelten Partien, mit Goldhöhung der Zierathen und Mosaique-Rändern ausgestattet ist. „Mosaique" bedeutet hier wie bei Meissen ein schuppenartiges oder aus anderen Motiven zusammengesetztes farbiges Grundmuster, mit welchem die Randflächen bemalt wurden. Zwischen diesen billigsten und theuersten Services werden zahlreiche andere in allen Preislagen aufgeführt. Im Wesentlichen wiederholen sich die Beschreibungen des Meissener Verzeichnisses von 1765. Die „indianischen Blumen" werden nicht erwähnt, obwohl auch sie in den Berliner Blaumalereien vorkommen. Genannt werden deutsche Blumen in Blaumalerei, purpur Blumen, emaillirte grüne oder blaue Blumen mit goldenen Stielen, bunte natürliche Blumen, Früchte, Guirlanden, Vögel, Federvieh, Landschaften, fliegende Kinder, Watteau- und Teniersfiguren, ähnlich wie bei Meissen. Ein Service „mit erhabenen deutschen Blumen" wird als „weiss radirt" erläutert. Von Modellen werden nur aufgeführt das „Ordinair-Ozier", das „Neu-Ozier" und die „Relief- oder radirten Zierathen". Damit ist jedoch die Reihe der in den Berliner Services vorkommenden Muster keineswegs erschöpft. Die Berliner Manufactur verfügte über eine ansehnliche Anzahl von zum Theil sehr gefälligen Modellen, für welche sich bis auf den heutigen Tag im geschäftlichen Verkehr der Anstalt besondere Benennungen erhalten haben. Einige dieser Modelle, so das Osier-Muster, dessen Ränder ein feines Korbgeflecht nachahmen, und das Neu-Osier-Muster, bei welchem geschwungene Rippen den Rand der Gefässe gliedern, um in der Fläche zart zu verlaufen, fand Berlin schon in allgemeinem Gebrauch vor. Andere Modelle sind auf Meissener Vorbilder zurückzuführen; so entspricht das Flora-Muster mit den vier Blumensträussen auf dem Rande und dem Blumen-

kranz des Spiegels in fein ciselirtem, „radirtem“ Flachrelief, sowie entsprechenden Zierathen auf den übrigen Service-Stücken, dem in Meissen als Gotzkowsky-Muster bekannten Modell.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Das glatte Muster ist durch seinen Namen gekennzeichnet. Das neuglatte Muster, in späterer Zeit sehr beliebt und lange in Gebrauch geblieben, unterscheidet sich von jenem dadurch, dass der Rand der Gefässe zart gerippt und geriefelt ist, ähnlich dem Rande von Meermuscheln; in regelmässigen Abständen entwachsen ihm kurze magere Rococoschnörkel. Eine andere Abart, das königsglatte Muster, zeigt den Rand des neuglatten Musters aussen mit viertheiligen Blümchen besetzt und diese miteinander je durch zwei kurze Bogenabschnitte verbunden, welche zwischen sich eine kleine O-förmige Oeffnung freilassen. Dieses Modell scheint erst in den siebziger Jahren in Aufnahme gekommen zu sein. Das reichste und eigenartigste Modell Berlin's, das Reliefzierath-Muster, begegnet uns jedoch schon in den ersten Jahren der Manufactur. Von demselben kommen mehrere Abarten vor; eigenthümlich ist ihnen allen die Gliederung der Flächen durch fein geschwungene und zart modellirte Rocaille-Ornamente, welche den Rand umgürten, sich bei den Tellern bis zu einem Drittel des Durchmessers des Spiegels in diesen erstrecken, bei den Gefässen bis zum Fusse herabreichen. Zwischen dem Relief und dem Rand bleibt eine mehr oder minder breite Fläche, welche bisweilen nur durch Malerei (Schuppen-, Mosaik-, Geflecht-Muster) ausgefüllt wird, bisweilen strahlig angeordnete erhabene Streifen zeigt und dann „Reliefzierath mit Stäben“ genannt wird. Eine Bereicherung erfährt der Reliefzierath durch spalierartig mit Blumenranken bewachsene Stäbe, welche entweder mit Malereien oder Durchbruchmustern abwechselnd die durch das Rocaille-Relief abgetheilten Flächen füllen oder die ganzen Flächen überziehen und dann nur kleine Kartuschen für Malereien frei lassen. Eine eigene Benennung scheint das Spalier-Muster nicht geführt zu haben, es gilt als „Reliefzierath“ schlechthin. Bisweilen sind die Kartuschen, statt mit gemalten Bildchen, mit Blumen in zartem Relief gefüllt, dann wird das Modell „Reliefzierath mit Blumen“ genannt. — Etwas jünger als der für das Service Friedrich's des Grossen für das Neue Palais in Potsdam benutzte Reliefzierath ist der am Breslauer Service vorkommende „Antikzierath“. Dieser stellt sich dar als eine Bereicherung des „Rocaille“-genannten Modelles, dessen Ränder vier flache Rundstäbe zeigen, welche durch schräge Bänder zusammengebunden und in Abständen von einfachen Rocaille-Motiven umschlungen sind. An solchen Rand setzen sich beim „Antikzierath“ schmale, bei der Staffirung meistens einfarbig oder mit Mosaik gefüllte Felder, welche mit Rocaille-Motiven und durch diese sich schlingenden Zweigen eingefasst sind. Dem Relief-



Theetopf, Muster „Reliefzierath mit Stäben.“ Das Rocaille-Ornament weiss, der Rand roth mit goldenen Stäben; Blumengehänge und fliegende Kinder vielfarbig. Berlin. ½ nat. Gr.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

zierath verwandt ist der ebenfalls jüngere „Neuzierath", bei welchem das von den Rändern nach dem Spiegel der Teller bezw. zum Fuss der Gefässe wachsende Rococo-Relief magerer erscheint, aber von beblätterten Zweigen wie beim Antikzierath durchwachsen wird. Die glatten Randflächen ausserhalb des Reliefs werden auch bei diesem Muster einfarbig gedeckt oder mit farbiger Mosaique, goldenen Schuppen oder goldenem Grundmuster gefüllt. Einer jüngeren, schon ganz dem antikisirenden Stil verfallenen Zeit entstammt das „Kurländer-Muster", welches an den hängenden Tüchern der Randreliefs kenntlich ist. Für die Dessertteller der meisten dieser Muster treten noch sehr mannigfache Durchbruchmuster hinzu, z. B. beim Reliefzierath ein bogenförmiges Geflecht (S. Abb. S. 446), beim Antikzierath rechteckiges mit Blümchen besetztes Geflecht, beim Königsglatt gekreuzte Palmenzweige, beim Neuzierath rautenförmige Durchbrüche. Bei dem selten ausgeführten Modell des Service der Kaiserin Katharina II. von Russland erscheint das E, der russische Anfangsbuchstabe ihres Namens, in den Durchbrechungen. Die Staffirung aller dieser geformten Reliefzierathen mit Gold oder wenigen Farben wurde in der Blüthezeit Berlin's mit so ausgesuchtem Geschmack bewirkt, dass hierin Berlin den Vorrang vor den gleichartigen Arbeiten Meissen's behauptet.

Das Preisverzeichniss Berlin's vom Jahre 1777 erwähnt schliesslich noch die Tafel-Service. Zu einem solchen gehörten 72 Speiseteller, 24 Suppenteller, 16 Schüsseln von vier verschiedenen Nummern, 4 mittlere und 4 kleine Saladiers, 2 grosse ovale, 2 runde mittlere und 2 ovale kleine Terrinen nebst Unterschalen, 2 grosse, 2 mittlere, 2 kleine, ovale Bratenschalen, 2 Saucières nebst Löffeln, 2 Butterbüchsen nebst Unterschalen und 4 Salzfässer. Die Preise steigen von 283 Thalern für ein blau (offenbar mit indianischen Blumen) bemaltes Service guter Sorte auf 1762 1/3 Thaler für ein solches vom „Antiquen-Dessin" mit Vögeln. Galanterien und Figuren führt das Verzeichniss nicht auf.

Porzellan-Gefässe und Geräthe der Berliner Manufactur.

Porzellane der Wegeli'schen Periode der Berliner Manufactur 1750—1757.

Grosse runde Schüssel, auf dem Rande Relief von Blüthenzweigen mit Sternblumen. Unbemalt. Marke: grosses W in Blau.

Teller, auf dem Rande wechseln weisse reliefirte Felder mit glatten, in welchen Landschaften in Purpurmalerei. Im Spiegel das in Grau und Hellblau gemalte Wappen des Grafen Gotter in einer purpurnen Kartusche, auf welcher ein grauer Adler mit gespreizten Flügeln sitzt. Ein goldenes Posthorn deutet auf des Grafen Gotter, Oberhofmarschalls Friedrich's des Grossen, im Jahre 1752 erfolgte Ernennung zum General-Postmeister. Unten auf einem Bande die Devise „Dona praesentis rape laetus horae", d. h. „froh geniesse des Augenblicks Gaben". Marke: das W in Blau.

Porzellane der Gotzkowski'schen Periode der Berliner Manufactur 1761—63.

Theetopf, an der Dillenwurzel weibliche Maske; breiter Rand mit Goldschuppen auf helleisenrothem Grunde; chinesische Prunuszweige in Gold und Eisenroth; Asthenkel grün. (Nachahmung eines Meissener Musters.) Marke: G.

Porzellane der königl. preussischen Manufactur aus der Zeit Friedrich's des Grossen. 1763—86.

Glattes Muster.

Kaffeetasse und Einsatztasse nebst Unterschalen. Schuppenrand und chinesische Blumen in Eisenroth und Gold. Der hohe Rand für die Einsatztasse mit durchbrochenem, golden staffirtem Rococo-Ornament. Aus einem Service Friedrich's des Grossen für Charlottenburg; ca. 1765.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Kaffeekanne, Asthenkel, am Ausguss Maske, bunte Blumen in Meissener Art. — Kleiner Theetopf, Rococo-Ornament, an Griff und Dille seegrün gehöht, bunte Blumen in Meissener Art. — Milchkännchen, mit Gold staffirt, Blumen in Grün und Purpur. — Diese drei Stücke aus der Frühzeit der königl. Manufactur, mit dem kurzen dicken Scepter.

Kaffeetasse, mit Blumensträussen in Schwarz, Eisenroth und Gold.

Theetasse, rother Schuppenrand mit bunten Blümchengehängen, Watteaufiguren in Landschaften in Buntmalerei.

Einsatztasse, der Einsatzrand der Untertasse durchbrochen in bogenförmigem Geflecht mit Blättern, bemalt mit bunten Amoretten auf Wolken in goldenen Einfassungen mit purpurnen Blumengewinden; Ränder mit goldenem Spitzenwerk nach Meissener Art.

Kaffee- und Theeservice für eine Person (sog. Solitaire), best. aus Anbietplatte, Kaffeekanne, Theetopf, Milchkanne, Zuckerdose, und einer Tasse mit Unterschale. Auf den Rändern wechseln purpurn geschuppte Felder, mit golden quadrillirten, von welchen purpurne Blumengewinde herabhängen. Auf den Flächen fliegende Kinder auf Wolken, musicirend, mit Tauben, Blumen und Trauben spielend, in der Art des Boucher; ca. 1775.

Theetopf und Milchguss, mit Watteaufiguren in Purpur, Griffe und Schnauzen purpurn und golden staffirt. (Gesch. d. Herrn Ed. Behrens sr.)

Kaffeekanne und Zuckerdose mit zechenden Bauern und Bänkelsängern auf der Strasse nach niederländischen Vorbildern in feiner Buntmalerei. (Gesch. d. Herrn Senator Ed. Johns.)

Kaffeetasse, Ränder mit gemaltem rothen Osier-Muster, Landschaften mit Bauernweibern in feiner Buntmalerei.

Lichtlöscher, mit fliegenden Kindern in feiner Buntmalerei. Rand und Spitze gelbgrün.

Osier-Muster.

Theile eines Kaffee- und Chocoladenservice, best. aus Kaffeekanne, Milchkanne, Theebüchse, Zuckerdose, Schälchen und einer Tasse nebst Untertasse. Die Osier-Ränder auf zartgelbem Grund bemalt mit grünen Lorbeerfestons, welche mit Blumenbüscheln aus gravirtem Gold abgeschnürt sind. Auf den Flächen in hellem Purpur Kinder auf Wolken mit Trophäen türkischer Waffen. Einige Stücke von grauer Masse mit kurzer Sceptermarke, andere weiss mit langem Scepter.

Theile eines Kaffeeservice für eine Person, best. aus Anbietplatte, Kaffeekanne, Milchguss und einer Tasse mit Unterschale. Mit Rocaille-Griffen und Schnauzen; die Ränder blassgelb mit Goldblümchen; auf den Flächen Landschaften mit Watteau-Figuren in feiner eisenrother Malerei. (Gesch. d. Herrn Ed. Behrens sr.)

Kaffeekanne, Ränder blasslila mit farbigen Johannisbeerzweigen, bemalt mit rauchenden Bauern nach niederländischen Vorbildern (Teniers) in dunklem Grau.

Punsch-Terrine, Asthenkel staffirt in Eisenroth und Grün; grüne Sträusse mit eisenrothen Blüthen. Auf dem Deckel eine Citrone.

Muster Reliefzierath mit Spalier.

Theeservice für zwei Personen, (sog. Cabaret oder Tête à Tête), best. aus Anbietplatte, Theetopf, Zuckerdose, Milchguss, 2 Paar Tassen und Löffel. Der Reliefzierath staffirt in Eisenroth und Gold; die Stäbe des Spaliers eisenroth, das Pflanzenwerk golden; in den Kartuschen feine Watteaufiguren in Eisenroth. Frühe Zeit. (Angekauft aus dem Vermächtniss von Fräulein Anna Emilie Christiane Werchau.)

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Milchguss, Stäbe hellrosa, Gezweig golden, Schuppenrand und Watteaufiguren in den Kartuschen karminroth. (Gesch. d. Herrn Ed. Behrens sr.)

Runde Schüssel, der golden gehöhte Reliefzierath in blass-seegrünem Grund; die Stäbe golden mit gelbgrünem, buntblühendem Gezweig; auf den glatten Randfeldern und im Spiegel blasse Blumen nach Meissener Art. (Geschenk des Herrn Gustav Lewy in Berlin.)

Dessertteller vom Service Friedrich's des Grossen für das Neue Palais bei Potsdam; Muster Reliefzierath mit Spalier; bemalt mit bunten Blumen. 1/3 nat. Gr.

Dessertteller, der Reliefzierath golden gehöht mit blass-eisenrothem, goldengeschupptem Grund; die Stäbe blass-eisenroth mit goldenem Gezweig. Die Zwischenfelder des Randes spitzbogig durchbrochen. Im Spiegel Gehänge und Sträusse bunter Blumen in zarten Farben. Vom Service Friedrich's des Grossen für das neue Palais bei Potsdam. (Gesch. d. Herrn Ed. Behrens sr.) (S. Abb.)

Reliefzierath-Muster mit Stäben.

Theile eines Theeservice: Theetopf, Theebüchse, Milchguss, 6 Paar Tassen und ein Schälchen. Die Ränder lila gestrichelt mit goldenen und weissen Streifen, der Reliefzierath weiss mit Gehängen bunter Blümchen. In den Feldern Kinder mit flatternden Bändern und Blumen auf Wolken in feiner Buntmalerei. Griffe blaugrün staffirt; an den Ausgüssen Masken. Graue Masse und Glasur. Frühe Zeit der kgl. Manufactur. (S. Abb. d. Theetopfes S. 443.)

Kaffeetasse, der Reliefzierath weiss, die Streifen des Randes weiss mit Gold in bläulichrothem, gestricheltem Grund; in den Feldern Landschaften mit Fischern und Bauern in feiner Buntmalerei. — Theetasse, der Reliefzierath weiss mit Goldhöhung, die Streifen der Ränder golden in blass-seegrünem Grund; in den Feldern Amoretten auf Wolken und Streublümchen in heller Purpurmalerei. — Theetopf, der Reliefzierath weiss mit Goldhöhung, in den Feldern blau emaillirte Blumen, an der Dille Maske. — Milchkännchen, der Reliefzierath weiss, der Rand mit goldenen und weissen Streifen in rosa Grund; in den Feldern Bauern, Jäger und Fischer in feiner Buntmalerei. Grün staffirter Asthenkel; am Ausguss Maske.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Antik-Zierath-Muster.

Ovaler Schüsselsturz, Randfelder dunkelblau geschuppt, der Antik-Zierath vergoldet. Mit Blumengewinden und Sträussen in saftiger Buntmalerei. Als Knauf ein Knabe mit Vogel. Vom Service Friedrich's des Grossen für das Breslauer Schloss.

Suppenterrine nebst Unterschüssel, die Randfelder gelb, der Antik-Zierath vergoldet und mit bunten Blumengewinden behängt; bemalt mit bunten Blumensträussen in saftigen Farben. Als Knauf ein sitzendes Kind. — Speiseteller vom selben Service. — Dessertteller desgl., der Rand durchbrochen mit offenem Flechtmuster, dessen Kreuzungen mit gelben Blümchen besetzt sind.

Flora-Muster.

Suppenteller, Nachahmung des Gotzkowski-Musters der Meissener Manufactur: in zartem, weissem Relief vier Blumensträusse auf dem Rande und ein Kranz in der Vertiefung; in den Feldern Landschaften mit Watteaufiguren in bläulichem Grün, die Gesichter und Hände fleischfarben.

Neuzierath-Muster.

Kaffee- und Theeservice, best. aus Kaffeekanne, Theetopf, Milchguss, Spülkumme, Schälchen und 13 Paar Tassen. Goldener Schuppenrand; der Neuzierath golden staffirt; in den Feldern feine Blumensträusse in Grau und Purpur. ca. 1770.

Theetasse, die Ränder mit rothem Schuppenmuster, der Neuzierath golden, mit Gewinden bunter Blumen; in den Feldern Watteau-Figuren in Landschaften in feiner Buntmalerei. — Theetasse, die glatten Ränder blassgelb, der Neuzierath golden gehöht, behängt mit Gewinden von Purpur-Blumen; in den Feldern Hirten und Kleinvieh in feiner Graumalerei mit blasser Orange-Tönung. — Milchkännchen, der Neuzierath weiss; Henkel und Schnauze staffirt mit Grün und Purpur; Purpurblumen. — Einsatztasse nebst Untertasse, Ränder weiss, der Neuzierath vergoldet, in den Feldern Städtebilder und Landschaften in feiner Buntmalerei, abwechselnd mit Purpurblumen.

Teller, der Rand golden quadrillirt, der Neuzierath golden staffirt mit Blumengehängen in Eisenroth und Gold. Im Spiegel in Eisenroth ovidische Figuren: Perseus schreckt seine Feinde mit dem Haupt der Medusa. — Dessertteller desselben Service; der Rand durchbrochen in schrägem Netzwerk; im Spiegel Apoll und Daphne. (Gesch. v. Herrn Ed. Behrens sr.)

Dessertteller, gleichen Musters, golden und hellblau staffirt, im Spiegel blau emaillirter Blumenstrauss mit goldenen Stielen. (Gesch. von Frau Dr. A. Wolffson.) Salzfass von demselben Service, gleiches Muster und gleiche Bemalung.

Verschiedene Modelle.

Ein Paar grosser Ziervasen, in Folge des oben offenen, mit engem Hals und Ausguss versehenen Deckels von Kannengestalt; mit erhabenen, golden staffirten Rococo-Ornamenten; vorn am Bauch ein weiss belassenes Relief einer ruhenden Nymphe mit nackten Kindern; die Rückseite unverziert. Vom Deckel ranken sich frei aufgelegte, in den natürlichen Farben bemalte Zweige mit grossen Blüthen, Anemonen und Winden, schräg über den Bauch herab. Frühe Zeit der kgl. Manufactur.

Deckel einer ähnlichen Vase; unbemalt, unter dem Ausguss eine verschleierte Frauengestalt.

Porzellane mit Blaumalerei.

Dessert-Teller, Rand in Bogengeflecht durchbrochen, im Spiegel die chinesischen Stauden des Meissener Zwiebelmusters in Blaumalerei.

Schälchen, geriefelt, mit Blaublümchen-Muster nach Meissener Vorbild.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Porzellane der königl. preussischen Manufactur aus der Zeit Friedrich Wilhelm II. und seiner Nachfolger, nach 1786.

Kaffee- und Theeservice für eine Person, best. aus Anbietplatte, Kaffeekanne, Theetopf, Milchkanne und einer Tasse nebst Unterschale, glattes Muster mit Rocaille-Griffen und Sehnauzen. Auf den Rändern wechselt grünes Schuppen- mit quadrillirtem Goldmuster; auf den Flächen feine Landschaftsmalereien in hellem Carminroth. ca. 1786. (Geseh. des Herrn Dr. C. Amsinck.)

Bowle mit Untersehale, Muster Antikzierath. Staffirung gelb und golden, bunte Blumen; spätere Ausführung des älteren Modells und Musters.

Ein Teller, neuglatt, der Rand blassgelb, golden staffirt mit eisenrothen, golden gehöhten Blümchen in weissen, von goldenen Zweigen umfassten Feldchen. Im Spiegel Chinesen- oder Türken-Paar in Buntmalerei. (Angeblich Scene aus der Mozart'schen Oper „Belmonte und Constanze".)

Zwei Suppenteller, neuglatt, golden und rosa staffirt, in der Mitte bunte Landschaften mit Füchsen bezw. Hunden und Reiher. — Zwei Dessertteller, königsglatt mit durchbrochenen Palmzweigen, Staffirung hellgelbgrün, rosa und golden; im Spiegel bunte Landschaften mit Luchsen bezw. Störchen.

Grosse ovale Schüssel mit Rocaille-Griffen, grün und rosa staffirt, mit Blumensträussen in Grün, Grau und Rosa.

Tassen, Muster Neuzierath, golden staffirt, bemalt mit grossen aus Blümchen gebildeten Buchstaben.

Zwei Salz- und Pfefferfässer; auf einem Rocaille-Sockel schräg gestellt zwei flache Schalen, zwischen denen ein Knäbchen steht, welches einen Finger kostend an den Mund legt. Das eine Gefäss, dessen Schälchen mit Bogenflechtmuster, mit eisenrother, hellgrüner und goldener Staffirung und eisenrothen Streublumen; das andere mit Blümchenrand, mit rosa und hellgrüner Staffirung und Rosenzweigen in Karmin und Grün.

Einsatz-Deckeltasse nebst Untersehale, glattes Muster, Ränder abwechselnd roth gesehuppt und golden quadrillirt, bemalt mit bunten Blumensträussen und der schwarzen Silhouette einer Dame in hoher Frisur auf rosenbekränzter, von einem Amor gehaltener Tafel, ca. 1790.

Einsatz-Deckeltasse nebst Untersehale, in Form eines Herzens, welches mit einem den Henkel bildenden Bande umwunden ist; eine Flamme als Knauf; bemalt mit bunten Blumen.

Vase, antikisirender Form, jedoch noch mit Rococo-Griffen, reich mit Gold staffirt, um den Bauch ein weisser Fries bakchischer Kinder; an den Henkeln vergoldete Trauben, als Deckelknauf ein vergoldeter Knabe mit Flasche.

Kaffee- und Theeservice für zwei Personen, best. aus glatter ovaler Anbietplatte und walzenförmiger Kaffeekanne, Theetopf, Milchkanne, Zuckerdose und zwei Paar Tassen mit eckigen Henkeln; mit dunkelblauer Glasur, welche das anstossende Weiss bläulich tönt und mit goldenem Wurmmuster überponnen ist; die weissen Ränder und ausgesparten ovalen Felder bemalt mit Blumen in golden gehöhtem Grau. Ende des 18. Jahrhunderts.

Beehertasse, mit rundem Henkel, blauglasirt mit goldenem Wurmmuster; in weissem Felde das Bildniss Friedrich's des Grossen in Grau.

Kaffeekanne und Theetopf; geradlinige Profile und eckige Henkel, glatt, bemalt mit bunten Vögeln in Landschaften. (Geseh. d. Herrn Dr. C. J. Heinsen.)

Zwei Teller, glatt, von eckigem Profil (Muster „konisehglatt"), mit Paaren von Flügelkindern „Love and Fortune", bezw. „Cupid and Psyche" in Buntmalerei. — Ein Teller desselben Modells, bemalt mit blühendem Apfelzweig.

Bechertasse von glatter Walzenform, bemalt mit Friesen bunter Blumen; — desgl., hellgrüne Glasur, in ovalem Felde spielende Kinder in Sepiabraun; — bemalt mit schwebenden Frauen und Goldornamenten in Wiener Art. Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Bechertasse von geradem Profil, nach unten verjüngt, lila Glasur mit goldener Schlange in Reliefgold nach Wiener Art, in weissem Oval die Worte: „Unsere Freundschaft endet nie".

Butterdose mit achteckiger Unterschüssel, geradliniges Profil, staffirt mit Roth und Gold, bemalt mit Friesen rother, grünbeblätterter Rosen auf golden punktirtem Grund. (Sèvres-Art.)

Mundtasse, antikisirende Form, hellgrau; Goldblumenrand, vorn in ovalem Felde das Brustbild der Königin Louise in Biscuit auf goldenem Grund mit der Umschrift: „Sie lebt auf immer in den Herzen edler Menschen." Auf der Untersehale: 10. März 1776 — 19. Juli 1810.

Mundtasse, antikisirende Becherform, ganz vergoldet, mit gravirtem Blumenfries, vorn Amor mit Fackel in Buntmalerei; bez. 1819.

Gemüseschüssel mit Deckel, eckiges Profil, staffirt mit Gold und Hellblau, bemalt mit Gewinden und Ranken blauer Winden. In ovalem Schildchen F. W. R., d. h. Friedrich Wilhelm Rex. Aus einem Hofservice Friedrich Wilhelm III.

Mundtasse, mit Gold-Staffirung, bemalt mit dem Doppelbildniss Friedrich Wilhelm's, Kronprinzen von Preussen, und seiner jungen Gemahlin Victoria von Grossbritannien. Marke Scepter und Adler in Blau, Reichsapfel und K. P. M. in Violett über der Glasur, ca. 1858.

Grosse doppelt gehenkelte Ziervase mit blauer Glasur und reicher Vergoldung, bemalt einerseits mit dem Bildniss Kaiser Wilhelm's I., andererseits mit dem Palais desselben und dem Denkmal Friedrich's des Grossen unter den Linden zu Berlin. (Ehrengabe Sr. Majestät des Kaisers Wilhelm I. an den hamburgischen Bürgermeister Kirchenpauer. Eigenthum der Familie Kirchenpauer.)

Beispiele des von Prof. Seger, dem Vorsteher der chemisch-technischen Versuchsanstalt der kgl. Porzellan-Manufactur, erfundenen Porzellans. Das Seger-Porzellan gestattet, für Malereien in oder unter der Glasur Farben anzuwenden, welche beim Hartporzellan, in Folge des hohen Schmelzpunktes der Glasur, nicht verwendbar sind. Im zwölften Zimmer.

Fläschchen, mit blutrother Glasur (nach chinesischem Vorbild). — Muschelförmiges Eisschälchen, über karminrother eine grüne Glasur, in deren feinen Rissen das darunter liegende Roth erscheint. — Kleiner Pantoffel, bemalt mit leichten Grottesken in der Art und Farbe der urbinatischen Majoliken. Sämmtlich bezeichnet neben dem Scepter mit Sgr. P., d. h. Seger-Porzellan.

Kleine Dose, mit Rococo-Ornament in mattem Reliefgold, auf dem Deckel über Graurosa-Grund in weissem Pinselrelief ein Flügelknabe, einen Delphin zügelnd. Bez. mit der Marke der Manufactur und unter dem Deckel mit „M. Luchell", dem Namen des Modelleurs des Pinselreliefs, 1892. (S. d. Abb. S. 241.)

Figuren und Gruppen von Berliner Porzellan.

a. Wegeli'sche Periode 1750—57.

Pierrot und Frau in Umarmung; die Frau hält in der Linken, auf ihre Hüfte gestützt, einen Käfig mit Vogel. Unbemalt. Nach einem Meissener Modell in vergröberter Ausführung. Blaumarke das W. Wegeli's. Im neunten Zimmer.

b. Gotzkowski'sche Periode 1757—63.

c. Königliche Periode, seit 1763.

Die vier Jahreszeiten in Costümfiguren auf Rocaille-Sockeln, vor ihnen auf einem Vorsprung der letzteren flache Körbchen mit Blumenmalereien. Der Frühling

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

als junges Mädchen, den Strohhut im Nacken, Blumen in der Hand. Der Sommer als junges Mädchen, Aehren am Hut und in der Hand. Der Herbst als Jüngling, eine Traube in der Hand. (S. Abb. S. 440.) Der Winter als Jüngling im Jagdcostüm. Theile eines Tafelschmuckes. Bemalt.

Der Bildhauer, allegorische Gruppe von satirischer Färbung. Auf viereckigem Erdsockel auf einem Felsensitz ein junger Bildhauer, in langem Rock und turbanartiger, mit Federn besteckter Kopfbedeckung; in der Linken hält er ein kleines Kohlenbecken, dessen Gluth er durch Blasen anzufachen scheint. Auf sein rechtes Knie lehnt sich ein nackter Knabe. Hinter ihm auf einer Kugel ein junges Weib, welches in der erhobenen rechten Hand eine Maske hält und lächelnd dem Mühen des Künstlers zuschaut. Am Boden ein antiker Torso, Bücher und Werkzeuge. Unbemalt. (Gruppen verwandter Richtung sind: der Architekt des Zopfstiles, der Affe als Maler, der Kaufmann, welchem eine weibliche Gestalt eine Tafel mit den zehn Geboten zeigt, der Dichter, der Musiker und der Astronom; alle sieben haben gleiche Höhe, viereckige Plinthen und ähnlichen Aufbau der Gruppe.)

Der Astronom; auf mit einem Tuche verhängtem Sitz ein Mann in langem Rock und Kappe, die rechte, einen Zirkel haltende Hand auf einen Himmelsglobus gestützt; neben ihm auf dem Boden sitzend ein nackter Knabe mit Fernrohr. Hinter ihm auf einem Würfel eine bekleidete Frau, in der Rechten ein Scepter, auf der Brust eine strahlende Sonne. Bemalt. (Aus der Folge, welcher der vorerwähnte Bildhauer angehört.)

„Geschichte et Mars“ (so am Sockel des jüngeren Modelles), in zwei Ausführungen, von denen die ältere etwa den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts, die jüngere dem Anfang des 19. Jahrhunderts angehört. Das ursprüngliche Modell ist um diese Zeit, entsprechend dem antikisirenden Zeitgeschmack, welcher sich sowohl in den Gesichtszügen, wie in der Tracht und dem Beiwerk ausspricht, neu bearbeitet worden. Auf rundem Erdsockel (welchem bei dem jüngeren Modell ein Lorbeerkranz umgelegt ist) sitzt auf würfelförmigem Block der Kriegsgott, in der Linken Schild und Schwert; den rechten Arm legt er um die Hüften der auf dem Block neben ihm stehenden Geschichte, in Gestalt eines nackten jungen Weibes, (im älteren Modell mit verbundenen Augen und Rococo-Gesichtchen, im jüngeren offenen Auges mit antikem Profil und römischer Haartracht); sie hält in der Rechten eine Posaune und ein Buch, in der Linken eine Schreibfeder.

„Paris et Helena“, so bezeichnet an dem runden Erdsockel; Helena sitzend, auf ihrem Schoosse ein schlafendes Schaf; mit der Linken streichelt sie den Hund des Paris; hinter ihr Krone und Scepter; im Gespräch zu ihr gewendet Paris, an einen Baumstamm gelehnt. Bemalt.

Allegorie auf Friedrich den Grossen. Auf rundem Erdsockel steht der alte König in antiker Tracht (mit unten zugebundenen Beinkleidern); mit der Rechten fasst er einen Ring, in den mit der Linken eine neben ihm sitzende bekrönte Frau greift, welche in der Rechten eine aufgebrochene Granatfrucht hält. Hinter dem König Merkur, im Begriffe, ihm einen Lorbeerkranz aufs Haupt zu setzen, und ein geflügelter Jüngling, schlafend auf eine Sphinx gestützt. Hinter der gekrönten Frau ein Füllhorn und ein ovaler Schild mit der Inschrift: „Suum cuique MDCCLXXXV“. Die Bedeutung dieser im Jahre vor Friedrich's Tode geschaffenen Gruppe noch unerklärt. Neue Ausformung aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Unbemalt.

Rundes Medaillon, Biscuit, mit dem Brustbild von J. G. Grieninger, Koen. Preuss. Geh. Commiss.-Rath und Porzell.-Manuf.-Direct. 1716/91, bez. C. F. Riese fecit.

Rundes Medaillon mit hocherhabenem Kopf in Biscuit auf mattblauem Grund (Wedgwood-Nachahmung), darüber der Name des Dargestellten: F. E. Meier.

Thüringische Porzellan-Fabriken.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

In den thüringischen Landen wurden im sechsten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts eine ganze Reihe kleiner Fabriken begründet, zu denen der Rohstoff im Lande selbst sich fand. Neben gewöhnlicher Gebrauchswaare sind aus ihnen einzelne Arbeiten hervorgegangen, welche auch neben denjenigen der älteren Manufacturen bestehen können. Der Nymphenburger Porzellanmaler Schrimpf fand i. J. 1766 „feine Fabriken", d. h. solche ächten Porzellans in Betrieb zu Wallendorf mit 14 Arbeitern, zu Volkstedt mit 16 Arbeitern, zu Kloster Veilsdorf mit 18 Arbeitern; in Gotha, „wo man noch an der Masse laborirte", wurden nur 3 Arbeiter beschäftigt. Die anderen, nicht kontrollirten Mittheilungen nach i. J. 1758 von dem Chemiker Heinrich Macheleid in Sälzerode begründete Fabrik erwähnt Schrimpf nicht; sie war inzwischen an den Erfurter Kaufmann Nonne verkauft und von diesem nach Volkstedt bei Rudolstadt verlegt worden; 1770 ging sie auf Gotthilf Greiner über, dessen Name noch mit andern thüringischen Fabriken, auch mit denjenigen zu Kloster Veilsdorf und Wallendorf in Verbindung gebracht wird. Ihm wird auch die Begründung der Fabriken zu Limbach im Sachsen-Meiningischen i. J. 1761 und zu Grossbreitenbach i. J. 1770 zugeschrieben.

Leuchter von bemaltem Porzellan, Kloster Veilsdorf. Höhe 19½ cm.

Wenn die Handbücher als den Begründer der Fabrik zu Gotha im Jahre 1767 Rotteberg nennen, so kann das nach Schrimpf's Aufzeichnungen nur bedeuten, dass Rotteberg die bis dahin unzulänglichen Versuche zum Gelingen brachte. Schon im Jahre 1763 soll eine Fabrik zu Hildburghausen (wahrscheinlich identisch mit derjenigen zu Kloster Veilsdorf), erst 1780 diejenige zu Gera entstanden sein. Endlich waren auch in Rauenstein im Sachsen-Meiningischen und zu Ilmenau im Weimarischen Fabriken in Betrieb, von denen die letztgenannte durch ihre Beziehungen zu Goethe und ihre zahlreichen Medaillons und Zierplatten mit weissen Reliefs auf blauem Grunde in der Art der Jasper-Waare Wedgwood's Beachtung verdient. Ilmenau hat in diesem Genre, in dem sich die meisten grossen festländischen Manufacturen versuchten, viel gearbeitet, ohne jedoch seine Vorbilder zu erreichen, da das Kaolin-Porzellan sich dazu nicht eignete.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Nur eine von den zehn genannten Fabriken, diejenige zu Kloster Veilsdorf, welches im vorigen Jahrhundert zu den Besitzungen des Herzogs von Hildburghausen gehörte und bei der Theilung im Jahre 1826 an das Haus Sachsen-Meiningen fiel, nimmt einen hervorragenden Platz ein. Die Fabrik wurde im Jahre 1762 unter dem Herzog Friedrich Wilhelm Eugen in den Gebäuden des vormaligen Benedictiner-Klosters eingerichtet. Aus ihr sind gute plastische Arbeiten hervorgegangen, in welchen sie sich nicht auf die Nachahmung von Modellen der älteren Fabriken beschränkte. Auch in ihren Malereien schlug sie eine eigene Richtung ein; grosse, in lichten Farben leicht hingeworfene zerflatterte Blüthen an fadendünnen Stielen machen ihre Erzeugnisse auffallend kenntlich. Als Marke führte sie ein aus C — (man schrieb damals „Closter") — und V gebildetes Monogramm. Ihrem Geldbedarf zu genügen, liess sie im Jahre 1766 kupferne Marken prägen, als „Aequivalent von V. Kreuzer Convent. M.", von 20 Kreuzern und von einem Gulden. Die Rückseite der 5 Kreuzer-Marken zeigt unter dem Worte „Dexteritate" eine Wage auf einer zierlichen, am Erdboden ruhenden Stütze, in den Wagschalen Münzen und ein Gewicht. Die 20 Kreuzer-Marke zeigt eine Blumenvase mit der Ueberschrift „Industria" und Embleme der Porzellan-Manufactur, die Gulden-Marke ein Postament mit Füllhörnern und der Ueberschrift „Proficimus".

Porzellane von Kloster Veilsdorf.

Kaffeekanne, weiss belassenes Rocaille-Reliefmuster mit Feldchen, welche mit blumenbesetztem Netzwerk gefüllt sind; bemalt mit grossen Blumenzweigen in der für die Manufactur bezeichnenden Weise.

Tiefer Teller, auf dem Rande wechseln drei glatte Felder mit drei, von Roecoco-Ornament eingefassten, mit blumigem Netzwerk gefüllten; bemalt mit bunten Blumen. — Schüssel desselben Musters; der Grund des Netzwerkes hellseegrün, die Einfassung mit Gold gehöht. Flotte Blumenmalereien.

Zwei Paar Tassen: glattes Muster, bemalt mit einem kleinen Landschaftsbilde in bläulichem Purpur auf ovaler, mit gelblich grünem Tuche behängter Platte, welche an einen Baumstamm auf Erdsockel gelehnt erscheint.

Theetopf, glatt, bemalt mit Blumengehängen, auf welchen Vögel sitzen.

Leuchter, auf muscheligem Sockel ein gewundener, in eine tulpenförmige Dille ausblühender Stamm, an welchem ein von einem jungen Manne unterstütztes junges Weib empor klettert. Modellirt nach einem von Jaques Roëttiers gezeichneten Entwurf für einen silbernen Leuchter, gestochen unter Nr. 71 in den „Elements d'orfèvrerie par Pierre Germain, 2. partie 1748." Bemalt. (S. d. Abb. S. 451.)

Porzellane anderer thüringischen Fabriken.

Milchkännchen, geriefelt mit dem Meissener Blaublümchen-Muster. Marke: das Kleeblatt v. Grossbreitenbach.

Bechertasse mit missverstandenem japanischem Muster (die Blüthenstauden hinter der Hecke) in Purpurmalerei. Pfeifenkopf mit demselben Muster in Blaumalerei. Marke: das R. von Rudolstadt.

Bechertasse mit Ruinenlandschaften in Sepia-Malerei mit Vergoldung. Marke: das R. g. Rotteberg's von Gotha.

Von den sehr mannigfaltigen Marken der kleinen Thüringer Fabriken werden zwei gekreuzte Heugabeln auf Rudolstadt, ein R—n auf Rauenstein, ein W auf Wallendorf gedeutet.

Porzellan von Cassel.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Unter den kleineren deutschen Porzellanfabriken nimmt die in der landgräflich hessischen Residenzstadt Cassel bestandene einen ehrenvollen Rang ein. Erst in neuerer Zeit haben die Untersuchungen von A. Lenz und Prof. C. A. von Drach ihre Geschichte aufgeklärt. Ihre Gründung knüpft sich an eine Fayence-Fabrik, welche seit dem Ende des 17. Jahrhunderts in Cassel bestanden hatte und mit holländischen Arbeitern dem Delfter Geschmack in Blaumalerei gefolgt war, aber auch vielgestaltige Oefen, grosse Figuren und Thiere, Service nach Strassburger Art und Butterdosen in Thiergestalt angefertigt hatte, ohne jedoch jemals einen grösseren Betrieb zu erreichen. Mit ihr wurde, da sie selbstständig nicht fortzubestehen vermochte, i. J. 1766 eine „ächte Porzellanfabrik" verbunden. Als Arkanist wurde Nicolaus Paul gewonnen, welcher kurz vorher die Fabrik zu Fulda eingerichtet hatte, als Modellmeister und Oberdreher J. G. Pahland, als Poussirer Friedrich Künckler aus Fürstenberg und Franz Joachim Hess aus Fulda, als Maler u. A. ein Nymphenburger. Schon im Sommer d. J. 1766 wurde der erste Brand vorgenommen. Die Versuche, eine allen Ansprüchen genügende Masse herzustellen, zogen sich aber noch einige Jahre hin. Erst 1769 konnte bekannt gemacht werden, es seien „komplette bunt und blau gemalte, gerippte und glatte Kaffee- und Theeservices u. s. w. zu billigen Preisen" zu haben. Zur selben Zeit wurde angeordnet, dass auf jedem Stück die Fabrikmarke anzubringen sei, als welche in der Regel der hessische Löwe, bisweilen ein H C für Hessen-Cassel erscheint.

Obwohl die Fabrik zu keiner Zeit ohne landgräfliche Zuschüsse bestehen konnte, war man auf die Hebung ihrer künstlerischen Leistungen ernstlich bedacht. U. A. wurde von dem Poussirer Frutt aus Kelheim eine Reihe von Thieren und Thiergruppen hergestellt und als Obermaler der Casselaner Johann Heinrich Eisenträger beschäftigt. Die plastischen Arbeiten spielten auch hier eine wichtige Rolle. In einem Inventar d. J. 1776 werden Bakchusgruppen, eine Dianagruppe, eine Pallasgruppe, Pferdezwinger, Hirsch- und andere Thiergruppen, Gruppen der Jahreszeiten und Bettlergruppen aufgeführt.

Dieser Aufschwung war aber nur von kurzer Dauer. Die Fabrikation des billigen Steingutes nach englischer Art, welche 1771 von dem Hofkonditor Simon Heinrich Steitz eingerichtet und 1774 an den Landgrafen abgetreten wurde, schädigte vollends den Absatz des Porzellans. Der Landgraf stellte seine Zuschüsse ein und nachdem Versuche, die Fabrik zu verpachten, fehlgeschlagen waren, hörte die „Feine Porzellanfabrik zu Cassel" i. J. 1788 auf.

Zuckerdose, Versuchsstück, jedes der vier von Rococo-Reliefs eingefassten Felder mit anderer Malerei in nicht ganz geglückten Farben. Blaumarke: der hessische Löwe.

Der Pferdezwinger; auf einem flachen Rocaille-Sockel ein antiker Pferdebändiger, welcher das sich über einem Haufen Wappen bäumende Ross am Zaum hält; modellirt nach einer der von Johann August Nahl in Sandstein ausgeführten grossen Gruppen im Augarten zu Cassel. Unbemalt. Blaumarke H. C. d. h. Hessen-Cassel.

Knieende Negerin, mit Federschurz, mit erhobenen Händen eine Seeohrschale auf dem Haupt tragend, auf flachem Rocaille-Sockel. Unbemalt. Blaumarke H. C.

Porzellan von Fulda.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

In der alten hessischen Stadt Fulda ist nach dem Aufgeben der Herstellung von Fayence im Jahre 1765 durch N. Paul unter dem Patronat des Fürst-Bischofs Arnandus die „Fürstlich Fuldaische feine Porzellan-Fabrik“ eingerichtet worden, aus welcher während anderthalb Jahrzehnten Gefässe und besonders Figuren von hervorragender Schönheit hervorgegangen sind. Sie stand unter der Leitung von Abraham Ripp, als Bossirer wurden u. A. beschäftigt Schamm, Fried. Haas und Schumann, letzterer auch als Maler. Als Marke bediente sie sich eines F. F. d. h. Fürstlich Fuldaisch, oder des Kreuzes aus dem Wappen von Fulda. Schon im Jahre 1780 liess der Nachfolger Arnand's, der Fürst-Bischof Heinrich von Buttlar die Fabrik eingehen.

Ein Kavalier in Tanzposition, die rechte Hand in die Seite gestützt; auf Rocaillesockel. Bemalt und vergoldet; Weste, Beinkleid, Rock röthlich lila mit hellgrünem Futter; Stiefel schwarz mit glänzend eisenrothen Stulpen. Blaumarke: das Kreuz.

Porzellan von Kelsterbach.

Die i. J. 1758 zu Kelsterbach am Main im Gebiet des Landgrafen von Hessen-Darmstadt errichtete Fayence-Fabrik ging in den 60er Jahren zur Herstellung von Porzellan über. Nach den Ermittelungen von Drach's gingen aus ihr nicht nur Gebrauchsgeschirre, sondern auch künstlerisch ausgeführte Figuren hervor, welche mit H D (Hessen-Darmstadt) unter einer Krone bezeichnet sind. Nach dem Jahre 1772 scheint man die Anfertigung von Porzellan aufgegeben zu haben.

Porzellan von Ansbach und Bayreuth.

In Ansbach ist 1760 eine Porzellanfabrik eingerichtet worden, welche 1764 nach dem nahe gelegenen markgräflichen Schloss Bruchberg verlegt wurde. Zwei Jahre später beschäftigte dieselbe (nach einem von C. A. von Drach mitgetheilten Reisejournal des Nymphenburger Porzellanmalers Schrimpf) nur 10 Arbeiter; sie hob sich aber bald, so dass 1785 in ihr 70 Personen arbeiteten.

Teller, Nachahmung des „Reliefzierath“ mit Spalier der Berliner Manufactur (Vgl. Abb. S. 446); Der Grund zwischen dem Rocaille-Relief seegrün; die Stäbe golden mit bunten Pflanzen; bunte Streublumen. Marke A.

Tasse, Osier-Muster, bemalt mit feinen Purpurlandschaften in goldenen Rococo-Einfassungen. Marke A unter einem Adler.

Deckeltasse, glatt bemalt mit Purpurlandschaften in ovalen, goldengerahmten Feldern, welche an einer blauen Schleife hängen und mit bräunlichgelben Blumen bekränzt sind. Marke A.

Wenn dem in den Markenbüchern mitgetheilten Datum einer Tasse mit einer Ansicht der Stadt Bayreuth (in einer englischen Sammlung) Glauben geschenkt werden darf, und es sich nicht vielmehr um Datirung der Vedute oder nur der Malerei handelt, wäre in der markgräflichen Stadt Bayreuth schon im Jahre 1744 Hart-Porzellan hergestellt worden. Schrimpf gedenkt im Jahre 1766 einer dortigen Porzellan-Fabrik nicht ausdrücklich. Vielleicht war eine solche damals mit der blühenden, hundert Personen beschäftigenden Fayence-Fabrik verbunden.

Porzellan von Baden.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Durch die Handbücher schleppt sich die Angabe, i. J. 1753 habe die Wittwe Sperl unter der Direction Pfalzer's und dem Patronat des regierenden Markgrafen, mit Hülfe früherer Arbeiter von Höchst eine Porzellan-Manufactur eingerichtet, welche nur bis zum Jahre 1778 bestanden habe.

Porzellan von Poppelsdorf bei Bonn.

Nur wenige Jahre hat die von dem prachtliebenden Kurfürsten von Köln Clemens August unweit seines Schlösschens Clemensruh bei Poppelsdorf in's Leben gerufene Porzellan-Manufactur bestanden. Als Arkanist hatte sich im Jahre 1755 Joan Jacob Kaising angeboten, dem es jedoch nicht gelang, in der Nähe Bonn's ein Kaolinlager aufzufinden, so dass man vermuthen darf, die gelungenen Erzeugnisse seien mit heimlich aus der Ferne bezogenem Kaolin hergestellt worden. Neben Kaising war auch ein jüngerer Sohn des Frankfurter Emailmalers J. Ph. Kuntze, Christian Gottlieb Kuntze, welcher zuvor in Höchst und Hanau gearbeitet hatte, in Poppelsdorf beschäftigt. Schon nach wenigen Jahren zog sich der Kurfürst zurück, und bedeutete dem Kaising, er könne die Fabrik auf eigene Kosten fortsetzen. Dieser gab jedoch das Porzellan auf und wandte sich der Fabrikation von Fayencen zu, welche später in diejenige von Steingut nach englischer Art überging.

In Deutschland ausserhalb der Manufacturen decorirte Porzellane.

Keineswegs alle im Handel bemalt vorkommenden Porzellane sind in den Manufacturen, deren Marke sie tragen, decorirt worden. Abgesehen von den Erzeugnissen der Fälscher unserer Tage, welche altes weisses Porzellan, Gefässe wie Figuren, aufkaufen, um sie übermalt wieder zu verkaufen, hat es schon, seitdem in Europa Porzellan angefertigt wird, Maler gegeben, welche, vertraut mit den Verfahren der Schmelzmalerei auf Glas oder auf mit Zinnschmelz emaillirtem Metall, gelegentlich aus den Manufacturen bezogenes weisses Porzellan auf ihre Weise für den Wiederverkauf decorirten. Später haben geübte Porzellanmaler hieraus ein förmliches Gewerbe gemacht, für welches die französische Sprache eine eigene Bezeichnung „chambrelan“ besitzt.

Schon in der Zeit, als nur erst in Meissen und Wien ächtes Porzellan hergestellt wurde, begegnen uns in Breslau zwei solche „Chambrelans.“ Der eine jener Bottengruber oder Pottengruber, welchen wir als einen der besten Maler der Wiener Manufactur kennen gelernt haben und von dessen Hand die Sammlung zwei noch in Breslau decorirte Gefässe besitzt. Wenn es ihm an weissem europäischen Porzellan für seine Arbeit fehlte, hat Bottengruber auch chinesisches Porzellan, von dem er die ursprünglichen Farben sorgfältig abgeschliffen hatte, decorirt. Der andere Breslauer, Preussler, hat nach einer Notiz in des Breslauer Arztes Kundmann „Seltenheiten der Natur und Kunst“ v. J. 1737, viele Schüsseln, Teller, Näpfe, Theeschalen decorirt. Ihm sind viele der nicht seltenen Porzellane mit feinen Laub- und Bandelwerk-Verzierungen in golden gehöhter Schwarzmalerei zuzuschreiben. Dergleichen Malereien kommen sowohl auf chinesischem Porzellan wie auf frühem Meissener vor und in der Frühzeit Wien's auch auf der dortigen Fabrikwaare.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Die beiden von Bottengruber i. J. 1726 zu Breslau decorirten Porzellangefässe sind in dem Abschnitt über das Wiener Porzellan (S. 419) beschrieben.

Von Graumalereien mit Goldhöhung in der Art Preussler's sind die folgenden zu nennen:

Schüssel von chinesischem Porzellan, mit deutscher Malerei in Grau und Gold. Anfang des 18. Jahrhdts. Durchm. 21 cm.

Eine kleine Schüssel von chinesischem Porzellan mit schmaler Randverzierung in Blaumalerei. Der unter der Glasur ciselirte Spiegel ist bemalt in Grau und Gold mit einer die ganze Fläche ausfüllenden Laub- und Bandelwerkverzierung, in welcher chinesische Figuren und Landschaften vertheilt sind. (S. d. Abb.)

Zwei vierkantige Fläschchen von unbezeichnetem, wahrscheinlich Meissener Porzellan; jede der acht Flächen ist mit anderem, geschickt von der unteren Breite in die schmale Halsfläche übergeführtem Laub- und Bandelwerk bemalt, welches sinnbildliche Figürchen (Amor als Löwenbändiger, Amor, ein von Mücken umschwärmtes Licht betrachtend u. dgl. m.) umschliesst.

In eisenrother Malerei ist ein chinesischer, in China mit blauen Randmustern verzierter Becher mit belebten Hafenansichten im Geschmack der frühen Meissener Malereien dieses Vorwurfs ausgestattet.

Von einem unbekannten Emailmaler ist ein kleiner walzenförmiger Krug aus deutschem Porzellan mit einer Familienscene in einem vornehm ausgestatteten Gemach bemalt. Die Farben, ein röthliches Lila, Blau und viel Eisenroth, wenig Gelb und Gelbgrau, dann Vergoldung, erinnern mehr an die Palette Wien's, als an diejenige Meissen's. Die Darstellung selbst ist nach der Tracht zu schliessen in der Frühzeit des 18. Jahrhunderts entstanden und weist nach Augsburg, dessen Stempel auch der Zinndeckel trägt.

In diese Kategorie gehören auch die Arbeiten des A. O. E. Busch, welcher um die Mitte des 18. Jahrhunderts als Kanonikus in Hildesheim lebte und zahlreiche Porzellangefässe verschiedener Herkunft mit bildlichen Darstellungen verziert hat, die er mit dem Diamanten in die Glasur radirte und mit schwarzer Farbe ausrieb. Mit Vorliebe gab er Viehstücke nach holländischen Radirern wieder, wusste dieselben jedoch mit Geschick den Gefässformen gemäss anzuordnen.

Eine derartig mit Viehstücken verzierte Kaffeekanne von Meissner Porzellan (Schwertermarke ohne Punkt; vorn unter einer Distelstaude klein eingeritzt Busch 1752.) (Geschenk des Herrn Architecten Hugo Stammann.)

Kopenhagener Porzellan.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Nicht weniger als ein Vierteljahrhundert hindureh ziehen sich die mit grossen Geldopfern in der Hauptstadt Dänemark's vergeblich unternommenen Versuche, eehtes Porzellan herzustellen. Die Forschungen C. Nyrop's und K. Madsen's haben das Dunkel, in welches die Vor- und Frühgeschichte der Kopenhagener Manufaetur lange gehüllt war, in erfreulieher Weise aufgehellt. Von den aus Saehsen zugereisten „Porzellanmachern" erzielte weder Elias Vater i. J. 1731 noch Johann Ludwig Luek, für dessen Experimente von 1752—1757 im Ganzen 4000 Reichsthaler gezahlt wurden, die gewünschte „Composition". Erst naehdem auf der Insel Bornholm dureh A. Bireh Porzellanerde gefunden war, wurden i. J. 1756 die Bemühungen mit Erfolg gekrönt. Johann Gottlieb Mehlhorn, der früher in Meissen als Gipsgiesser gearbeitet und seit 1754 in Kopenhagen, ohne zu einem Ergebniss zu kommen, dem Porzellanmaehen obgelegen hatte, wurde als Leiter der Fabrik „beim blauen Thurm" bestellt. Bald wurde lebhaft gearbeitet, doch behielt Mehlhorn seine selbstständige Stellung nieht lange. Seine Werkstatt wurde 1760 mit der Fayeneefabrik Jacob Fortling's zu Kastrup auf der Insel Amager bei Kopenhagen vereinigt, und er selbst wurde Untergebener seines glüeklicheren Coneurrenten. Arbeiten dieser älteren Zeit — genannt werden: Kannen, Tassen, Schnupftabakdosen, Messer- und Stockgriffe sowie einige Figuren — hat man bis jetzt mit Sicherheit nicht naehweisen können.

Dureh den Tod Fortling's im Jahre 1761 erlitt seine Fabrik ein jähes Ende. Ein Jahr darauf wurde Mehlhorn entlassen mit der Motivirung, dass seine Arbeiten der gehörigen „Perfeetion" entbehrten.

Die Fabrik „am blauen Thurm" war 1760 dem Franzosen Louis Fournier überlassen worden. Doch räumte man auch ihm keine Selbstständigkeit ein, sondern stellte die Fabrik unter die Oberaufsicht von S. C. Stanley und seit 1761 von Professor Wiedewelt. Unter den Porzellanmalern, welche Fournier beschäftigte, werden genannt: der Strassburger J. G. Riehter, der aus Dresden gebürtige H. Chr. Sciptius, ferner Christopher Ruch († 1804), H. J. Sehrader, J. Breeheisen (1757—63), und Jürgen Gylding († 1765). Die Leistungen der Fabrik waren vortrefflich; aber die unverhältnissmässig hohen Betriebskosten führten bald, i. J. 1765, das Ende des Unternehmens herbei.

Fournier's Porzellan bildet in der Geschiehte der dänischen Manufaetur eine Episode, welche an verwandte Entwiekelungsphasen der französisehen und englischen Industrien erinnert. Das von dem französischen Meister produeirte Porzellan ist nämlieh weiehe Masse, welehe sich der pâte tendre von Sèvres nähert. In den Decorationsformen herrschen Rococo-Motive vor, in den Farben milde Töne, unter denen Grün vorwiegt. Bezeichnet sind die erhaltenen Stücke mit der Namensehiffre des regierenden Königs Friedrich V. (1746—1766): „F. 5."

Nach der Thronbesteigung Christian VII. und unter Struensee's Regiment stockte die Porzellanfabrikation. Erst naeh Struensee's Sturz i. J. 1772 wurde dieselbe wieder aufgenommen von dem Münzwardein und Chemiker F. H. Müller, weleher aus Bornholmer Porzellanerde hergestelltes Hartporzellan lieferte. Die als Aetienunternehmen in grossem

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Stil 1775 in Betrieb gesetzte Fabrik wurde in dem von der Regierung überwiesenen alten Posthause in der „Kjøbmagergade“ etablirt. Als Fabrikmarke führte man mit Beziehung auf die drei Meeresarme, welche Seeland und Fünen begrenzen, jene drei parallelen Wellenlinien ein, die bis auf unsere Zeit eine Aenderung nicht erfahren haben.

Müller hielt die Herstellungsweise seines Porzellans nicht geheim. Dieses benutzte Apotheker Clar in Rendsburg, um nach Müller's Recept Porzellan zu fertigen, von dem er Proben an das Commerzkollegium in Kopenhagen einsandte. Aber obwohl das Fabrikat Clar's das Müller'sche durch seine rein weisse Farbe übertraf, wurde ersterem doch die Anlage einer Fabrik nicht gestattet. Als Modellmeister nahm Müller den ehemaligen Modelleur der Fürstenberger Manufactur Anthon Carl Luplau († 1795) an. Seit 1776 wirkte ferner der Nürnberger Johann Christoph Bayer als Blumenmaler († 1812), und endlich glückte es auch, drei Meissener Arbeiter, unter diesen den Maler F. A. Schlegel zu gewinnen. Aber die praktischen Ergebnisse entsprachen weder den gehegten Erwartungen noch den aufgewendeten Kosten: Ende 1779 fand es sich, dass an Betriebskosten in vier Jahren 123 552 Reichsthaler verausgabt waren, ohne dass man anderes als „Mittelgut und Ausschusswaare“ erzielt hätte, und ohne dass ein einziges Stück verkauft worden wäre. Die verhältnissmässig wenigen Stücke, die völlig gelungen waren, hatte man den Gönnern der Fabrik und besonders den Mitgliedern des Königshauses geschenkt. Unter den Fabrikaten der damaligen Zeit nennen die Verzeichnisse: Vasen, Kaffee- und Theegeschirr, Blumentöpfe, Lampen, Teller, Eistöpfe, Schreibzeuge, Pfeifenköpfe, Büchsen, Becher u. A. m.

Unter den verzweifelten Geldverhältnissen blieb nichts übrig, als die Fortsetzung der Fabrik der Regierung anzubieten. König Christian VII. ging auf das Anerbieten ein, und schon im Frühjahr 1779 wurde aus dem Actienunternehmen die „Königliche Dänische Porzellains Fabrik“. Das Betriebspersonal blieb das bisherige, demselben wurde jedoch eine vom Könige ernannte Direction übergeordnet. Mit neuen Geldmitteln und frischem Muthe arbeitete man weiter und endlich, am 1. März 1780, konnte der Ausverkauf der Fabrik eröffnet werden, eine Begebenheit, die in den Tagesblättern der Hauptstadt in lateinischen Versen besungen wurde. Die achtziger Jahre wurden die Blüthezeit der Manufactur. Man decorirte in dem von Fürstenberg und Meissen entlehnten Rococogeschmack, aber auch die Berliner Blumenmalerei macht sich in den damaligen Erzeugnissen geltend, Spuren der Thätigkeit von den drei aus Berlin gewonnenen Malern Lehmann, Cadewitz und Kunitz. Uebrigens sorgten auch tüchtige einheimische Kräfte, z. B. Clio, Camrath, Ondrup dafür, dass die Decorationen der nationalen Eigenart nicht ermangelten; sie verräth sich in einer gut beobachteten, aber etwas derben Wiedergabe der Blumenmotive. Für Gebrauchsporzellan mit Blaumalerei war besonders das sogenannte „Muschelmuster“ beliebt, eine Nachahmung des Meissener Blaublümchenmusters. Die Porzellanfiguren entbehren der Grazie, welche die Meissener Figuren auszeichnet; um so mehr werden aber die von Luplau modellirten Biscuitfigürchen geschätzt.

Als Ende des vorigen Jahrhunderts der Louis XVI-Geschmack nach Dänemark gelangte, begannen auch die Decorateure der dänischen Manufactur der neuen Richtung zu huldigen. Mit dem Empirestil wussten

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

sie sich aber nicht abzufinden und die ersten beiden Jahrzehnte unseres Jahrhunderts standen unter dem Zeichen des Rückgangs. Erst seitdem i. J. 1824 G. T. Hetsch die Leitung übernahm, wurde im Anschluss an Sèvres und Berlin mit etwas besserem Erfolg gearbeitet. Jedoch erst in jüngster Zeit, nachdem Philip Schou die Verwaltung übernommen und Arnold Krogh als künstlerischen Leiter angestellt hatte, verliess die Manufactur die ausgefahrenen Wege. Sie hat, zuerst von allen europäischen Porzellan-Fabriken, der Blaumalerei, welche auch das vorige Jahrhundert fast nur für gewöhnliche Gebrauchsgefässe angewandt hatte, künstlerische Ziele gewiesen, sodann einige, ebenfalls für die Unterglasur-Malerei geeignete neue Farben dabei angewandt. Obwohl von japanischen Vorbildern beeinflusst, hat Krogh doch auf Grund eigener Thier- und Pflanzen-Studien und in feinsinnigem Anschluss an die nordische Natur seinen keramischen Malereien künstlerische Selbstständigkeit bewahrt.

Tasse, Osier-Muster, goldene Ränder, Frucht- und Blumenstücke in Buntmalerei. 18. Jh. (Geschenkt von Fräul. Emilie Beer.)

Milchguss, Osier-Muster, „deutsche" Blumensträusse in Blaumalerei. 18. Jh. (Geschenkt von Frau Bürgermeister Kirchenpauer.)

Teller, geriefelt, Blaublümchenmuster. 18. Jh.

Nadelpose, mit Vergoldung, farbigen Vergissmeinnicht und Büste u. Trophäe in Grau auf Rosa. Rs. „Til min Veninde" („Meiner Freundin"). Ende des 18. Jahrh. Unbezeichnet.

Walzenförmige Vase, bemalt in Blau unter der Glasur mit wogender Meeresfläche, im Vordergrunde überschäumend emporkrallenden Wogen, und weiss vom blauen, leicht bewölkten Himmel sich abhebenden Möven. (Unter freier Benutzung eines Holzschnittes des Japaners Hokusai.) Bez. mit den drei Wellenlinien der Manufactur und dem Künstlerzeichen Arnold Krogh's. 1888.

Ziersehüssel, in blauem Grunde mit grünbeblätterten Kürbisranken, deren weisse, röthlich angehauchte Blüthen von Schmetterlingen umflattert sind. 1888.

Kleine Vase mit einem aus leicht angedeutetem Wasser nach Libellen schnappendem Karpfen in zarter Blaumalerei. Eine Fehlstelle verdeckt durch eine goldene Hummel. 1888.

Schwedisches Porzellan.

Wie in der dänischen Hauptstadt liefen auch in der schwedischen die ersten etwa um 1770 gelungenen Versuche in der Herstellung durchscheinender Thongefässe auf Weich-Porzellan hinaus, das sich jedoch nicht zu dem Werthe des Fournier'schen erhob. Die Fabrik zu Marieberg, wo diese Versuche stattgefunden hatten, ging bald nachher mit Hülfe aus Frankreich zugezogener Arbeiter zum Hart-Porzellan über, welches um das Jahr 1780 schon in erheblichem Umfange hergestellt wurde.

Holländisches Porzellan.

Die erste der holländischen Porzellan-Manufacturen wurde i. J. 1764 zu Weesp in der Nähe von Amsterdam durch den Grafen Gronsfeldt-Diepenbrock mit deutschen Arbeitern eingerichtet. Schon nach sieben Jahren ging dieses Unternehmen ein. Bald nachher eröffnete der Pfarrer de Moll im Verein mit einigen Amsterdamer Kapitalisten eine neue Manufactur zu Oude Loosdrecht zwischen Utrecht und Amsterdam, von wo sie nach de Moll's Tod im Jahre 1782 nach Oude Amstel bei Amsterdam verlegt wurde. In den Malereien schuf die Manufactur kein

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

eigenes Genre; bei Ziervasen wandte sie jedoch Durchbrechungen der Hälse und Deckel von einer gewagten Zierlichkeit an, wie sie nirgend sonst versucht worden ist.

Teller mit Reifen und Blumen in Blaumalerei. Blaumarke M. o. L. über einem Stern, d. h. Moll oude Loosdrecht.

Spülkumme, blauer, schwarz quadrillirter, mit goldenen Rococo-Schnörkeln eingefasster Rand, von dem bunte Blumen herabhängen. Marke in Lila: M. o. L.

Die um das Jahr 1775 im Haag unter Leitung des Deutschen Leichner oder Lynker eingerichtete Manufactur ist nicht lange in Betrieb geblieben, da sie den Wettbewerb der deutschen Porzellane nicht bestehen konnte. Auch sie hat ein eigenes Genre nicht erreicht, aber in Meissener Art Tüchtiges, besonders in den Malereien, geleistet. Die mit ihrer Marke, einem Storch mit einem Fisch im Schnabel, bezeichneten Porzellane bestehen nicht immer aus harter Masse, sondern sind bisweilen Weichporzellane aus Tournai, welche in weissen Zustande bezogen und von den Hager Malern decorirt wurden.

Tasse von Hart-Porzellan, bemalt mit Damen in Landschaft. Blaumarke: Storch.

Ein Paar Senftöpfchen von Weich-Porzellan, mit feinen bunten Vögeln, an den Rändern Goldspitzen und Blumen. Blaumarke: Storch.

Belgisches Porzellan.

Als im Jahre 1748 in Folge des Aachener Friedens Tournai an Oesterreich, Saint Amand an Frankreich fiel, optirte F. J. Fauquez, welcher in beiden Städten Fayence-Fabriken betrieb, für Frankreich. Er überlies die Fabrik in Tournai an François Joseph Peterynck, welcher, ausgerüstet mit einem Privileg auf dreissig Jahre und städtischen und Staatsunterstützungen, die Herstellung einer dem Pariser Weich-Porzellan ähnlichen Waare als Ziel verfolgte und glänzend erreichte. Bald gelang ihm eine Masse, welche hinter der pâte tendre von Sèvres nicht zurückstand. Meissener und Sèvres-Formen dienten als Vorbilder für die Gefässe, welche mit feinen farbigen Malereien und dick aufliegender Vergoldung geschmückt wurden. Peterynck selbst war dabei als Maler thätig, ferner Duvivier, la Mussellerie und später Joseph Mayer; Gillis und Nicolas Lecreux schufen die Modelle zu zahlreichen weissen Gruppen in Biscuit oder glasirtem Porzellan. Erschüttert wurde das blühende Unternehmen i. J. 1790 durch das von dem Herzog von Orléans, Philippe-Egalité, zum Preise von 100 000 Francs bestellte, aber in Folge der Revolution nicht abgenommene Service mit Vogelmalerei. Nach Peterynck's Tod i. J. 1798 versuchte seine Tochter die Anstalt weiterzuführen; der Krieg von 1805 gab derselben jedoch den Todesstoss; nachdem ein Abkommen mit den Gläubigern geglückt war, wurde der Betrieb fortgesetzt, aber nur noch für gewöhnliche Gebrauchswaare.

Teller von Weich-Porzellan, bemalt in Blau und Gold, im Spiegel mit einem Schmetterling in Mäandereinfassung, auf dem schräg gefälteltem Rand mit Blumen und Schmetterlingen und Mäander-Saum. Marke: der Thurm in Gold. Vor 1757.

Deckeltasse nebst Unterschale von ähnlicher Masse, ganz bemalt in Nachahmung knastigen Tannenholzes, auf welches mit rothen Oblaten kleine Kupferstiche geklebt sind; die Landschaften derselben nicht durch Ueberdruck hergestellt, sondern Strich für Strich gemalt und bezeichnet A. J. Mayer; als Knopf des Deckels eine vergoldete Eichel. (Geschenkt von Fräulein Emilie Beer.)

Porzellan von Sèvres.

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Während die deutschen Fabriken, welche unter Meissen's Vorgang in das Geheimniss der Herstellung des harten kaolinhaltigen Porzellans eingedrungen waren, sich rasch entwickelten und um die Mitte des 18. Jahrhunderts schon zu hoher künstlerischer und technischer Leistungsfähigkeit aufgestiegen waren, beharrten die in Frankreich zu Saint-Cloud, dann zu Chantilly, zu Mennecy und zu Lille begründeten Fabriken bei der Herstellung eines weichen Porzellans (porcelaine tendre), dessen Decor vorzugsweise bald nur auf Blaumalereien, welche sich den Zierformen der Fayencen von Rouen näherten, bald auf mehrfarbigen Nachbildungen japanischer Porzellane beruhte, wie solche auch den Erstlingen Meissen's als Vorbilder gedient hatten.

Im Jahre 1745 gelang es der in Vincennes von den Brüdern Dubois, Ueberläufern der Fabrik von Chantilly, und dem Marquis Orry de Fulvy begründeten Fabrik, Porzellan von immer noch weicher Masse, aber ihre Vorläufer übertreffender technischer Vollendung zu erzeugen. Diese Erfolge führten zur Gründung einer Gesellschaft, welche von Ludwig XV. mit Privilegien und Zuschüssen unterstützt wurde.

In der Fabrik von Vincennes sind schon viele der Farben hergestellt und die Formen sowie die Verzierungsweisen gefunden worden, deren weitere Anwendung später den Ruf der Weichporzellane von Sèvres begründete. Wie in Meissen verfertigte man in Vincennes mit plastischen, naturfarben bemalten Blumen belegte Ziervasen, woraus sich schon früh eine Specialität der Fabrik, die zum Schmuck metallener Leuchter und Lichterkronen verwendeten Blumen entwickelten. Diese fanden solchen Beifall, dass nach den von E. Garnier mitgetheilten Angaben von dem gesammten, sich nur auf rund 32 000 livres belaufenden Absatz der Fabrik i. J. 1750 allein rund 26 000 livres auf den Erlös von dergleichen Blumen entfielen. Frau von Pompadour übte ihren Einfluss auch zu Gunsten dieser neuen Industrie, Hellot, der gelehrte Director der Akademie der Wissenschaften, wurde mit der Ueberwachung der Masse- und Farbenbereitung betraut, der Goldschmied Duplessis mit den Entwürfen der Formen, der Emailmaler Mathieu und später der durch seine zahlreichen Entwürfe für das Kunstgewerbe bekannte Bachelier mit der Oberaufsicht über die Maler und Vergolder. Dank dem Zusammenwirken dieser Männer entstanden, wie Garnier betont, schon vor dem Jahre 1756 bemalte Weichporzellangefässe von einer später nicht mehr übertroffenen Schönheit.

Im Jahre 1753 wurde die Fabrik neu organisirt, wobei der König sich zu einem Drittheil an dem mit einem Kapital von 240 000 livres arbeitenden Unternehmen betheiligte, sowie demselben den Titel einer „Manufacture royale des porcelaines de France“ und das Recht verlieh, ihre Erzeugnisse mit dem doppelten L zu bezeichnen, welches von da an bis zur grossen Revolution als Fabrikmarke geführt wurde. Die ersten Jahre blieb die Fabrik noch in Vincennes, im Jahre 1756 wurde sie in Sèvres, halbwegs zwischen Paris und Versailles, eingerichtet und ist dort bis auf den heutigen Tag verblieben.

Um jene Zeit beruhte die Fabrikation von Sèvres noch durchaus auf der Herstellung des weichen künstlichen Porzellans (pâte tendre), welches kein Kaolin enthielt, sondern aus Quarz-Sand von Fontainebleau, Salpeter,

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Seesalz, Soda, Alaun und Gips oder Alabasterspänen bestand. Diese Bestandtheile wurden gut gemischt und im Ofen einem mindestens fünfzigstündigen Feuer ausgesetzt, welches sie in eine weisse glasige Frittenmasse verwandelte. Letztere wurde gepulvert, mit Thon von Argenteuil im Verhältniss von neun zu drei Gewichtstheilen gemengt und diese Mischung wochenlang in der Mühle durchgeknetet, dann getrocknet, durch Walzen zerquetscht, gebeutelt, mit Wasser zu Klumpen geballt, welche durch grüne Seife und kochendes Wasser bildsam gemacht wurden. Umständlich wie dieses Verfahren war auch dasjenige für die Herstellung der Glasur, welche aus Quarzsand, Bleiglätte, Feuerstein, Soda und Potasche zusammengeschmolzen, dann gepulvert und mit Wasser angerührt wurde. Die ein erstes Mal gebrannten Stücke erhielten durch Besprengen mit dieser Glasurflüssigkeit jenen glänzenden milchfarbenen Email-Ueberzug, welcher mit den aufgetragenen, bei weiterem Brennen einsickernden Emailfarben völlig zusammenschmolz. Das weiche Sèvres-Porzellan bot für die Herstellung farbiger Gründe und vielfarbiger Emailmalereien unvergleichliche Vorzüge, die freilich durch eine grosse Weichheit der Masse erkauft wurden, welche sie für Gebrauchszwecke wenig geeignet machte.

Unter der Oberleitung von Boileau entwickelte sich die Manufactur nun im Fluge. Der Bildhauer des Königs, Falconet, übernahm die Leitung der Modellirarbeiten, welche sich schon in Vincennes auf die Herstellung von Figuren ausgedehnt hatten. Unter der Direction Bachelier's wurde der Maler Genest Chef der Maler. Boucher und Vanloo wurden mit Entwürfen betraut. Der Absatz stieg so rasch, dass der Erlös 1756 schon 210 000 livres, 1758 274 000 livres betrug. Trotzdem scheint den Theilhabern der Gewinn nicht genügt zu haben; Streitigkeiten, welche sich darüber erhoben, führten dazu, dass der König den Actionären ihre Antheile auszahlen liess, das ganze Unternehmen auf eigene Rechnung übernahm und ihm einen Zuschuss von monatlich 8000 livres auf den königlichen Schatz anwies.

An den ersten Arbeiten von Vincennes finden wir noch keine eigentlichen Malereien, sondern nur kolorirte vorgeformte Ornamente. Man begann damit, die Flächen der Vasen und Teller mit Streublumen aus dick aufgetragenem mattem Gold zu bemalen, in welches man die Zeichnung mit einem Nagel scharf einritzte. Besonders auf der schon früh gefundenen leuchtend dunkelblauen Glasur nahmen sich diese Goldmalereien prächtig aus. Auch reinweisse Gefässe wurden auf diese Art schön verziert. Aber es galt, auch in farbigen Malereien nicht hinter Meissen zurückzubleiben, und man berief Pariser Fächermaler und Emailleure, deren Künste damals in höchster Blüthe standen, um dieselben auch auf Weichporzellan zu üben. Die Schwierigkeiten der Technik wurden bald überwunden, und kunstvolle Figuren- oder Blumenmalereien entstanden in den weissen Reserven der farbigen Glasuren. Das schöne Rosenroth, welches den Namen der Du Barry trägt (ganz mit Unrecht, da diese damals noch kaum geboren war), wurde schon von Hellot erfunden, scheint aber nach 1761 nicht mehr hergestellt zu sein. Auch das berühmte Türkisblau wurde schon nach Hellot's Erfindung in Vincennes angewandt.

Die Palette der Maler von Sèvres war eine überaus reiche, da der leichte Hitzegrad, unter welchem die weiche Masse das Einbrennen ermöglichte, die Anwendung vieler Metalloxyde gestattete, welche eine

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

stärkere Gluth zersetzt haben würde. Dadurch, dass die Farben, mit der Glasur völlig verschmelzend, in dieselbe eindrangen, erhielten sie eine Frische und einen Glanz, welcher bei den Malereien auf Hartporzellan, dem die Farben nur äusserlich anhaften, nie erreicht werden kann. Eine gewisse schwere, durch das aufgesetzte Weiss der Lichter erhöhte Körperhaftigkeit ist von den Sèvres-Malereien aber unzertrennbar. Dem gegenüber behaupten die Malereien auf Hart-Porzellan, wie Meissen sie damals meisterlich übte, durch die Zartheit ihrer Ausführung, unter theilweiser Anwendung durchsichtiger, ganz dünn aufgetragener Schmelze über schwarz untermalter Zeichnung und unter Benutzung des weiss ausgesparten Grundes für die Lichter, ihre eigenen Vorzüge.

Der Sèvres-Manufactur eigenthümlich blieb ein von Parpette und dem Genfer Cotteau geübtes Verfahren, die Gefässe durch Perlen farbiger Schmelze auf untergelegten Goldblättchen zu verzieren. Bisweilen wurden damit zart getriebene und ciselirte Goldplättchen verbunden, welche man mit farblosem Flussmittel auf das Porzellan schmolz. Le Guay wird von Garnier als Meister dieser Technik genannt.

Die seltsamen, oft gequälten Vasenformen, welche als solche allein den Ruhm des französischen Weichporzellans nicht hätten begründen können, wurden zum grossen Theil schon für Vincennes erfunden und später weniger für den Verkauf als zu Geschenken an Fürsten und Gesandte hergestellt. Speiseservice, Caffee- und Theeservice (tête-à-tête genannt, wenn sie für zwei Personen, solitaires, wenn nur für eine Person bestimmt waren), Blumenkasten (Jardinières), Blumentöpfe (cache-pot), kleine Vasen und Potpourris, endlich Galanterien, waren die Haupterzeugnisse.

Von grossem künstlerischen Werth sind die plastischen Arbeiten in Sèvres-Biscuit. Künstler ersten Ranges schufen zu denselben die Modelle. Falconet selber schuf schon vor 1762 „la baigneuse“ (ein junges, vor dem Bade den Fuss netzendes Mädchen) später eine Gruppe Nymphen und Schwäne. Im Jahre 1767 verliess er Frankreich, um in St. Petersburg monumentalen Werken zu leben, von denen das Denkmal Peters des Grossen das bedeutendste ist. Duru, ein Schüler Falconet's, schuf (vor 1766) die Gruppe des Pygmalion. Nach Falconet's Abgang traten Leclerc und Boizot ein, von welchem namentlich viele schöne Reliefmodelle geschaffen wurden, deren sechs unsere Sammlung im Original bewahrt. Zahlreiche Skizzen lieferte François Boucher, so zu „le jaloux, la fermière, l'oracle, le berger des Alpes, le grand jardinier, l'enfant aux oiseaux, Annette et Lubine und zu anderen Figuren und Gruppen aus dem Leben der Hirten, Gärtner und Winzer. Vor allen der schon seit 1754 von der Fabrik beschäftigte Fernex verstand es, den Ideen des Malers der Grazien gerecht zu werden.“ Brachard modellirte nach ihm „l'amour porté par les graces“ (Amor von den Grazien getragen); selbstständig „la Fee Urgèle“ nach einem Theaterstück desselben Namens, welches in Trianon aufgeführt worden war. Auch die Gruppe „la Fète du bon vieillard“ bezieht sich auf eine festliche Aufführung des Lustspieles „la Fête du château“ am Hofe Marie Antoinette's in Trianon. Figürliche Gruppen bürgerlichen Inhalts waren damals sehr beliebt. Dahin gehört u. A. die Krönung der Rosenkönigin („la Rosière de Salency“). Andere Vorwürfe lieferte das Theater; der Schauspieler Volange in der Rolle des Jeannot in Marivaux' Lustspiel „Le battus par l'amour“ wurde eine der volks-

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

thümlichsten Figuren von Sèvres. Auch frohe Ereignisse im königlichen Hause wurden gefeiert. So im Jahre 1772 die Verheirathung des Dauphins mit Marie Antoinette durch einen von dem Genius Frankreich's und einem Engel behüteten Altar mit den Medaillonbildnissen der jungen Gatten; 1780 werden Ludwig XVI. und Marie Antoinette neben einem „Au bonheur public" geweihten Altar dargestellt; 1781 modellirt Pajou für Sèvres die berühmte Gruppe: „la naissance du Dauphin". In gleichem Geiste wurden dann auch nach dem Sturz des Königthums allegorische Gruppen ausgeführt „le Despotisme renversé", „la France libre", „la France gardant la constitution".

Um 1785 begann man mit den berühmten Franzosen, u. A. Turenne, Lafontaine, Fénélon, in ganzer Figur; ihnen folgten später die Grössen des Tages, z. B. Marat und 1798 der General Bonaparte.

Zu beachten ist, dass auch in Sèvres Porzellangruppen als Bestandtheile von Tafelservicen vorkommen, einmal 1773 bei einem Service für die Königin von Neapel, einandermal 1777 bei einem solchen für Joseph II.

Anfänglich wurden diese von der Kunstgeschichte bisher ebensowenig wie die Meissener und verwandten deutschen Gruppen nach Gebühr gewürdigten Werke der Klein-Plastik nur aus pâte-tendre-Biscuit angefertigt; in späterer Zeit wiederholte man viele ältere Modelle in harter Masse, welche etwa von 1777 an in den plastischen Arbeiten vorherrscht, ohne die pâte-tendre gleich zu verdrängen.

Als im Jahre 1768 die Entdeckung der Kaolinlager von Saint-Yrieux bei Limoges die Herstellung des echten Porzellans ermöglichte, wurde letztere zwar aufgenommen, aber doch nur nebenher fortgeführt. Erst gegen Ende des Jahrhunderts gewann das Kaolin-Porzellan die Oberhand. Zur Zeit des Ausbruches der grossen Revolution genoss die Fabrik noch eines so unbestrittenen Ansehens, dass sie selbst nach dem Sturze des Königthums bestehen blieb und der Convent sie als „une des gloires de la France" fortzuführen beschloss. Im Jahre 1800 übernahm Alexandre Brogniart ihre Leitung. Während der 47 Jahre seiner Direction entwickelte sich die Herstellung des harten Porzellans in technischer Hinsicht zu hoher Vollkommenheit. Streben nach falscher monumentaler Grösse der Ziergefässe und Wetteifer mit den Erzeugnissen der Oelmalerei kennzeichnen die anfänglich unter dem Einflusse des Empire-Stiles, später unter demjenigen der modernen Stilverwirrung vorschreitende neue Richtung. In den fünfziger Jahren aufgenommene Versuche mit der alten „pâte tendre" hatten wenig Erfolg und wurden gegen 1870 wieder aufgegeben. In neuester Zeit hat die Fabrik in der von Salvetat erfundenen und nach ihm benannten neuen Masse von kaolinhaltigem Körper mit weicher Glasur, welche eine der alten pâte tendre ähnliche Behandlung der Farben gestattet, einen wesentlichen Fortschritt erzielt.

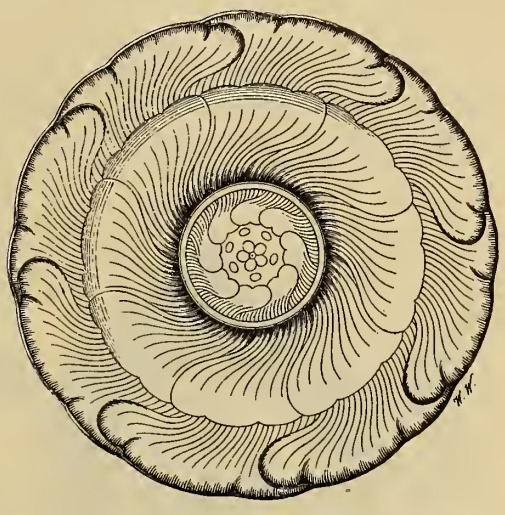
Seit hundert Jahren hat die Fabrik ihren Ruhm nicht nur darin gefunden, in technischer und künstlerischer Hinsicht der keramischen Industrie Frankreich's voranzuschreiten, sondern auch ihre technischen Errungenschaften zu einem Gemeingut dieser Industrie zu machen. Sie steht heute noch an der Spitze der französischen Keramik und hat in jüngster Zeit neue Erfolge durch prachtvolle farbige Glasuren zu verzeichnen, zu denen die alten „porcelaines flambées" China's den Anstoss gegeben haben.

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Ueber die Marken der Fabrik sind genügende Nachweise, sowohl der Buchstaben, welche von 1753 bis 1793 die einzelnen Jahrgänge, wie der bildlichen und anderen Zeichen, welche die einzelnen Maler und Vergolder führten, in den keramischen Handbüchern gegeben.

Sèvres-Porzellane von weicher Masse.

Teller, das geformte Muster mit der Andeutung der flach ausgebreiteten Blüthenkrone einer Päonie nach chinesischem Vorbild; die Ränder der Blüthenblätter roth gehöht und mit Goldsäumen. Im Doppel-L. der Jahresbuchstabe D, d. h. 1756. (S. d. Abb.)



Teller von Weichporzellan, die Ränder roth gehöht, Sèvres, 1756. 1/4 nat. Gr.

Längliche, geschweifte Schüssel, der Rand mit geformtem Rocaille-Akanthus, aus welchem zarte Reben hervorranken, nur am Rande staffirt mit leichten goldenen Louis XV.-Ornamenten. Unbez. Ein Crêmebecher desselben Service, im Doppel-L. mit dem Jahresbuchstaben J, d. h. 1762.

Bowle mit Deckel und Untertasse, bläulichgrüne Glasur, in weissen von leichten goldenen Louis XV.-Ornamenten eingefassten Feldern auf der Tasse und Untertasse Flügelkinder in Wolken mit Tauben, Leyer und Pfeilen, auf dem Deckel Trophäen von Attributen der Liebe. Im Doppel-L in Blau der Jahresbuchstabe I, d. h. 1761 und ein in den Verzeichnissen der Sèvres-Maler noch fehlendes Malerzeichen aus einem Kreis mit einem Punkt in der Mitte. (Erstes i. J. 1869 für das Museum angekauftes Stück.)

Halbkugeliges Tässchen nebst Untertasse, bemalt in Blau, Carmin und Gold mit einem Lambrequin, von welchem Gewinde bunter Blumen herabhängen. Im Doppel-L der Jahresbuchstabe O, d. h. 1767, darüber in Blau das Zeichen S des Ornament-Malers Mérault ainé.

Theeservice für zwei Personen (Cabaret, best. aus Anbietplatte, Theetopf, Milchguss, Zuckerdose und zwei Paar Tassen), dunkelblaue (bleu de Roi) Glasur mit reichen Goldornamenten, bunten Blumen- und Fruchtmalereien. Auf der geschweiften, mit Schleifen besetzten Anbietplatte ein Fruchtstück: Melonen, Granaten, Trauben und Pfirsiche am Fusse einer rebenbewachsenen Wand in den natürlichen Farben, eingefasst von zweifachem Ornament, einem inneren aus Eichzweigen, einem äusseren aus mit leichten Blattgewinden durchwachsenen Palmettenranken, golden auf blauem Grunde. Dieselben Motive kehren im Goldornament der Gefässe wieder; die ovalen, golden eingefassten Bildchen auf denselben zeigen Vasen oder Körbe mit Blumen auf Steintischen im Freien. Neben dem Doppel-L. ohne Jahresbuchstaben in Blau das X des Blumen- und Fruchtmalers Catrice und in Gold das L G des Goldmalers Le Guay. (Angekauft aus dem Legat der Jungfrau Doris Marie Henriette Georgine Schäffer.)

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Grosse Bechertasse, königsblaue Glasur mit Goldornamenten und vielfarbigen feinen Malereien; auf der Tasse ein als Harlekin angezogenes Hündchen, welchem ein junges, in Rosa und Weiss gekleidetes Mädchen das Tanzen beizubringen sucht, wozu ein Knabe in braunvioletter, blaubebänderter Tracht mit der Handorgel aufspielt; auf der Unterschale ein Hündchen mit rosa Halsband neben einem Dudelsack. Neben dem Doppel-L ohne Jahresbuchstaben in Blau das G D des Malers ländlicher Scenen Gérard.

Einsatztasse, „Trembleuse", von konischer Form; der Rand der Tasse und der flach ausgebreitete Rand der Unterschale mit einem Arabeskenfries im Geschmacke Salembier's: auf golden punktirtem Grund schräge S-förmige Gewinde bunter Blumen, abwechselnd mit hellblauen und rosa Glockenkelchen. Im Doppel-L der Jahresbuchstabe O, d. h. 1767 und das Zeichen des Blumen- und Guirlandenmalers Thévenet.

Theetopf von Weichporzellan, hellblauer oeil de perdrix-Grund; bunte Fruchtstücke, in goldener, mit bunten Blumen bekränzter Einfassung. Sèvres 1777. Höhe 11 cm.

Anbietplatte (mit niedrigem Fuss) nebst Theetopf. (S. Abb.) Milchguss und Zuckerdose; der Grund vergissmeinnichtblau mit weissen, von dunkelblauer Punktlinie eingefassten Aeuglein („oeil de perdrix"-Muster); an blauen Bändern befestigte Fruchtgehänge füllen weiss ausgesparte Felder, welche im Geschmacke Ranson's mit goldenen Palmblättern, grünen Lorbeerzweigen und Gewinden bunter, sich über den blauen Grund ausbreitender Blüthenzweige eingerahmt sind. Im Doppel-L der Jahresbuchstabe Z, d. h. 1777; darunter in Blau die Wappenlilie des Blumenmalers Taillandier und das goldene IX des Goldmalers Chauveau fils.

Grosse Bechertasse nebst Unterschale; auf dieser ein Strauss Rosen und Vergissmeinnicht, auf der Tasse Streurosen und ein aus Rosen gebildetes L in einem doppelten Kranze von Lorbeerzweigen und Vergissmeinnicht. Im Doppel-L die Jahresbuchstaben K K, d. h. 1787 und in Blau das Sc. der Blumenmalerin Madame Binet.

Bechertasse, schwarze Glasur mit bunter Malerei: lockere Blumengewinde und Fruchthaufen, von Vögeln belebt, zwischen leichten Ranken, in denen eine Blumenvase und ein Springbrunnen angebracht sind. Im Doppel-L die Jahresbuchstaben oo, d. h. 1791 und in Blau das L des Blumen- und Vogelmalers Levé père.

Teller, in der Mitte des Spiegels ein Strauss Rosen und Kornblumen, der Rand mit Kornblumen bestreut. Im Doppel-L die Jahresbuchstaben PP, d. h. 1792 und in Blau das mb. der Blumenmalerin Madame Bunel née Manon Buteux.

Zwei Paar Tassen von antikisirender Kelchform mit Doppelhenkeln, mit blassblauen, goldenornamentirten Streifen, abwechselnd mit bunten Blumen in weissen Streifen. Bez. mit Sèvres, den Jahresbuchstaben pp, d. h. 1792 und den drei Punkten des Blumenmalers Tandart.

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Tasse nebst Untertasse, hellblaue Glasur mit goldenen Louis XV.-Ornamenten; die weissen Ränder mit Rosenzweigen bemalt. Bez. in Blau mit: Sèvres R. F. (d. h. République française), den Jahresbuchstaben qq, d. h. 1793 und den drei Punkten des Blumenmalers Tandart.

Bechertasse nebst Unterschale, dottergelbe Glasur, mit Rosenfriesen in weissem Grund. Bez. in Blau mit dem verschlungenen R F für République française, Sèvre (so!) und dem L. P. der Malerin Mademoiselle L. Parpette.

Sèvres-Biscuit-Porzellane.

Runde Platte mit allegorischer Darstellung der „Geschichte" (eine Frau beschreibt ein von den Flügeln des knieenden Saturn gestütztes Blatt) in weissem Relief auf mildhellblauem Grund, Nachahmung von Jasper-Wedgwood. Auf der Unterseite eingeritzt: L'histoire, 12.

Sechs Modelle aus rothem Wachs auf Schieferplatten, bestimmt für die Ausführung in Art der vorerwähnten Platte mit weissem Relief auf hellblauem Grund, sämmtlich Arbeiten des für die Sèvres-Manufactur beschäftigten Bildhauers Louis Simon Boizot (geb. 1733, erhält 1762 den grossen Preis für Sculptur; von ihm auch grosse Werke, u. A. die Statue Racine's im Palais de l'Institut). — Zwei dieser Plaketten stellen Spiele von Nymphen mit dem Liebesgott dar. Auf der einen ist „le jeu de la main chaude" dargestellt: Amor hat das Haupt in den Schooss einer sitzenden Nymphe gelegt und soll errathen, welche der Gespielinnen seinen Rücken berührt; eine der Nymphen thut dies mit erhobenem rechten Fusse, während eine andere zu gleichem Zwecke einen von ihr gepflückten Rosenzweig laufend herzuträgt. Auf dem Seitenstück „le jeu de colin-maillard", spielt Amor Blindekuh mit den Nymphen, diese suchen den tastenden Händen des jungen Gottes auszuweichen oder necken ihn; eine Nymphe hat sich vor ihm auf die Erde geworfen, eine zweite lässt ihn einen Rosenzweig ergreifen, eine dritte hält ihm ein Gewand hin. — Ein dritter Fries stellt ein Liebesopfer dar: vor der Bildsäule eines kleinen Liebesgottes hat ein junges Paar Rosen geopfert, welche ein geflügelter Jüngling ergreift; hinter diesem hält ein zweiter Amor mit Bogen und Köcher Wache neben einem Ruhebett; von der Linken naht ein anderes Paar mit Blumenkränzen. — Der vierte Fries zeigt die Zurüstung bräutlicher Feier. In der Mitte sitzt auf einem Stuhl, über dessen Lehne sich eine Matrone beugt, die entkleidete Braut; eine Dienerin wäscht ihr die Füsse, eine zweite trägt Salbgefässe herbei, eine dritte wärmt ein Kleidungsstück über einem Kohlenbecken. Hinter der Matrone bereiten zwei Dienerinnen das Lager. — Eine kleine runde Plakette zeigt eine demüthig knieende Psyche, welcher Amor mit erhobenem Finger Weisungen giebt. — Die sechste Plakette in Form eines überhöhten Rechteckes zeigt die Gestalt einer Hebe. — Besonders die Friese Boizot's unterscheiden sich von den verwandten englischen Arbeiten durch geringeren Einfluss der antiken Vorbilder; die Gestalten sind freier und anmuthiger bewegt; noch sind die Grazien, welche die Blüthezeit des Geschmackes Ludwigs XVI. beherrschten, nicht entthront.

Runde Dose aus Schildpatt, im Deckel in Goldfassung unter Glas eine Biscuit-Platte mit der Erstürmung der Bastille in weissem Relief auf ultramarinblauem Grund. Am Rande die Inschrift: „Le triomphe de la Valeur françoise 1789."

Jeannot, Statuette von hartem Porzellan-Biscuit; diese Figur eines an einen Eckstein gelehnten jungen Mannes, gekleidet in die Alltagstracht der Zeit, auf dem Kopf eine zerrissene Mütze, in der rechten Hand eine Laterne, stellt eine um 1780 sehr beliebte volksthümliche und vielfach benutzte Comödienfigur dar, welche der Schauspieler Volanges im Lustspiel „Les Battus payent l'amende" geschaffen hatte. (Gesch. des Herrn Ed. Behrens sr.)

Sèvres-Porzellane von harter Masse.

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Bechertasse, gelber Grund, in ausgesparten Ovalen bunte Chineserien. Bez. in Blau über der Glasur mit RF, Sèvres und dem Zeichen des Malers Dieu. — Bechertasse, ziegelrother Grund, mit bunter Chineserie in weissem Fries. Bez. wie vor. — Bechertasse, hellgrüner Grund, weisser Randfries mit bunten Arabesken, Chineserien und Vögeln. Ebenfalls von Dieu gemalt. Anfang des 19. Jahrhunderts.

Schale mit hohem Fuss, nebst Deckel und Unterschale, antikisirende Form, mit naturalistischen Blumenkränzen. Schwarzstempel der Zeit des Königs Louis Philippe mit der Jahrzahl 1837. (Gesch. v. Herrn Dr. Rud. Wolf.)

Die Pariser Manufacturen von Hartporzellan zu Ende des 18. Jahrhunderts.

Als gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Privilegien, unter deren Schutz Sèvres sich entfaltet und die übrigen Manufacturen herabgedrückt hatte, weniger streng gehandhabt und endlich aufgehoben wurden, entstanden in der Hauptstadt wie mit einem Zauberschlage zahlreiche Manufacturen von Hartporzellan. Eine der ersten war die von dem Strassburger Peter Hannong im Faubourg Saint Lazare begründete, später vom Comte d'Artois patronisirte. Bedeutender wurde die als Manufacture du Duc d'Angoulême von Guerhard und Dihl in der Rue de Bondy betriebene Fabrik. Auch die 1775 von Pierre Deruelle zu Clignancourt begründete Fabrik, deren sich der Bruder des Königs, Monsieur (später Ludwig XVIII.) annahm, erhob sich zu tüchtigen Leistungen. Ebenso die 1778 in der Rue Thiroux begründete Manufacture de porcelaines dites à la Reine, welche Marie Antoinette unter ihren Schutz nahm, und die 1783 am Pont-aux-Choux eingerichtete Manufacture du duc d'Orléans, deren Patron der Herzog Louis-Philippe-Joseph wurde. Die fürstlichen Patrone schützten die ihren Namen tragenden Manufacturen gegen die anfänglich noch vertheidigten Vorrechte von Sèvres.

Anderen Manufacturen gelang es, sich ohne hohen Schutz zu behaupten. So derjenigen von la Courtille, welche schon 1773 ihren Betrieb eröffnete und es Anfangs auf die Nachahmung deutscher Porzellane abgesehen, daher auch eine aus zwei gekreuzten Fackeln gebildete und den Meissener Schwertern flüchtig ähnliche Marke angenommen hatte. So die 1775 zuerst erwähnte Fabrik der Rue du Petit Carrousel, die von Nast in der Rue de Popincourt und die von dem Engländer Potter in der Rue de Crussol begründeten Fabriken.

Wenn auch mehrere dieser Pariser Manufacturen sehr feine Malereien auf Vasen und Tellern, vorzugsweise in zarter Grisaille- oder sepiabrauner Malerei herstellten und in vortrefflichen Biscuit-Figuren mit Sèvres wetteiferten, war doch die Blüthezeit des Porzellans vorüber. Ein erkältender Hauch weht uns aus diesen, unter dem Einfluss eines pseudoantiken Geschmackes entstandenen Porzellanen entgegen. Die Farbenlust, welche die Porzellane der Rococozeit so anmuthend belebt hatte, entschwindet, und an ihre Stelle tritt eine prahlerische Verschwendung von Gold, gleichsam als ob die Fabrikanten des abgeschüttelten Joches von Sèvres, das ihnen die Vergoldung untersagt hatte, spotten wollten. Man geht so weit, das Porzellan ganz und gar zu vergolden, so dass die weisse

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Masse nur noch unter dem Fuss der Gefässe sichtbar bleibt. Das Streublümchen, welches als etwas Nebensächliches, um kleine Fehler der Glasur zu decken, in die Welt gekommen war, wird zur Hauptsache, büsst seine zufälligen Reize ein, wird in abgemessenen Abständen über die der Fehlstellen entbehrenden Flächen vertheilt und recht eigentlich ein Hauptmotiv des neuen Geschmackes, wobei ein Wechsel goldener und farbiger Blümchen beliebt ist.

Beispiele von Pariser Porzellan vom Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts.

Den Namensstempel von Guerhard et Dihl trägt eine Schale mit dem s. Z. sehr beliebten, aus kleinen Kornblumen gebildeten, mageren Muster „à barbeaux“ Aus derselben Fabrik ein Becher mit zarter Graumalerei und dem Stempel der Manuf. de Mgr. le Duc d'Angoulême. (Geschenkt von Herrn Richard Lenz.)

Die gekreuzten Fackeln von La Courtille zeigt eine Beehertasse, auf welche mit dem bei diesen Porzellanen viel angewandten Ueberdruckverfahren ein Kalender auf das Jahr 1811 „Huitième Année de l'Empire Français“ übertragen ist.

Eine Tasse mit bunten und goldenen Streublümchen ist voll bezeichnet B. Potter.

Den Namensstempel Nast tragen drei Stücke eines Service, welche mit Bilderräthseln mager bemalt sind. Die Auflösung ergiebt z. B. für den Theetopf: „Tu es tout mon plaisir“ — „Il a réuni tous les suffrages“, und für die Zuckerdose ergeben Knochen, Kinderwagen, me, de, Mast mit der Trieolore, Maibaum und Flechte die Lösung „Oh! charme de ma maitresse.“ (Geschenkt von Frau Thusnelda Goverts.)

Der Fabrik der Rue du Petit Carrousel entstammt eine mit Rosenzweigen und goldenen Streublümchen bemalte Wasserkanne nebst Schale. Dergleichen Kannen und Schalen zum Waschen der Hände wurden zu Anfang unseres Jahrhunderts in Hamburg nach beendeten Mahlzeiten von den bedienenden Mägden bei den Gästen herumgereicht. (Geschenk von Frau Senator Ed. Johns.)

Französische Porzellan-Manufacturen des 18. Jahrhunderts in der Provinz.

Das Uebergewicht von Sèvres, sodann der in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in Paris begründeten Fabriken von Hartporzellan hat die Entwickelung der Manufacturen in der Provinz lange Zeit gehemmt. Der Versuche von Mitgliedern der Fayencier-Familie Hannong in Strassburg, Porzellan herzustellen, haben wir bei den Strassburger Fayencen gedacht. Was von den Ergebnissen dieser Versuche erhalten ist, vermittelt keine hohe Vorstellung von ihnen. Die Masse ist glasig und schwer, die Glasur unregelmässig zusammengelaufen und wo sie dick aufliegt, wie in den Vertiefungen der Gefässe, grünlich. In den Formen spricht sich die Vorliebe für die geradlinigen Profile aus, welche die gerundeten des Rococo-Stiles ablösten. Die Malereien bestehen in bunten Blumen, welche ihre Verwandtschaft mit den schöneren auf den Fayencen Strassburg's nicht verleugnen.

Diese Merkmale an zwei Pomadengefässen, in Gestalt von kannelirten Säulenstumpfen auf quadratischen Platten; jeder Stumpf enthält drei Näpfchen, bemalt und vergoldet. Marke: das verbundene P H Paul Hannong's.

Glücklicher als Strassburg, das es über Versuche kaum hinausbrachte, war Niederwiller, dessen Fayence-Manufactur schon unter

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

des Baron von Beyerle Leitung in den 60er Jahren Hartporzellan herstellte. Die dort erzeugte Masse war anfänglich sehr durchscheinend, von an weisses Beinglas erinnernder Beschaffenheit. Die Malereien entfernten sich nicht von der in den Fayencen eingeschlagenen Geschmacksrichtung. Später wurde eine dem gewöhnlichen Porzellan ähnlichere Masse hergestellt und gegen Ende des Jahrhunderts eine grosse Anzahl Biscuitfiguren, zumeist nach eigenen Modellen geschaffen.

Suppenkümmchen mit Deckel und Unterschale, von beinglasartiger Masse, bemalt in bunten Farben mit Blumensträussen in Geschmack derjenigen auf den Niederwiller Fayencen.

Büste von „Bonaparte Ier. Consul" aus Biscuit, auf einem glasirten, golden staffirten und mit unglasirten Lorbeerkränzen behängten Säulenstumpf mit schwarzer Plinthe. Bez. Niderville.

Zwei Gruppen aus Biscuit: der Schuhflicker, seinem Staarmatz vorpfeifend („le Savetier sifflant son sansonnet, qui est dans une cage au-dessus de sa tête") und die lauschende Strumpfstopferin („la Ravaudeuse de bas, la tête en dehors de son tonneau, écoutant le sansonnet"), nach den Modellen von Cyfflé. (Vgl. S. 344). Bez. Niderviller. (Geschenkt von Frau Marie Oppenheim.)

Kleine Nachbildung des von Johann August Nahl (geb. zu Berlin, gest. zu Cassel 1781) geschaffenen marmornen Grabmals der 1751 verstorbenen Pastorin Langhans zu Hindelbank bei Bern. Dieses Grabmal zeigt die Auferstehung der jungen Mutter, welche mit ihrem Kind im Arm unter der berstenden Grabplatte hervorschwebt. In Niederwiller ist dieses Grabmal aus Porzellan-Biscuit und aus gebranntem hellgelben Thon („terre de Lorraine") nachgebildet worden. Hier eine Nachbildung in letzterer Masse.

Ausser den genannten Fayence-Manufacturen ging noch diejenige von Robert in Marseille zur Anfertigung von Porzellan über. Manufacturen von Hartporzellan entstanden auch in Lille, in Valenciennes, in Orléans, sowie in der Gegend von Limoges, wo bei Saint-Yrieux i. J. 1768 die ersten Kaolin-Lager entdeckt wurden, und heute der Mittelpunkt der blühenden Porzellan-Industrie Frankreichs sich befindet.

Die Terracotta-Medaillons des J. B. Nini.

Jean-Baptiste Nini, ein Italiener von Geburt, lebte als Glasschneider in Frankreich und in seinen letzten Lebensjahren als Schlossverwalter des Herzogs von Choiseul auf dessen Schloss Chaumont-sur Loire, in der Nähe von Blois. Ein Zwerg von Gestalt, mit krüppelhaft verkürzten Armen, hat er doch verstanden, sowohl als Glasschneider wie als Verfertiger von Medaillons aus gebranntem Thon, zu denen er die Hohlformen aus Kupfer selber gravirte, Hervorragendes zu leisten. Nini starb als Siebzigjähriger am 2. Mai 1786 zu Chaumont.

An seinen Glasgravirungen bewunderten die Zeitgenossen die ausserordentliche Feinheit; u. A. verzierte er Kristallbecher mit belebten Landschaften von so zarter Ausführung, dass sie dem unbewaffneten Auge kaum erkennbar waren, aber in ihrer Schönheit hervortraten, sobald man sie durch die Loupe besah, welche Nini unter genauer Beobachtung des Brennpunktes aus der gegenüberliegenden Wand des Bechers geschliffen hatte.

Diese minutiöse Handhabung des Stichels und Rades kam auch den Formen seiner aus sehr feinem, hellziegelrothem bis braunrothem Thon

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Terracotta-Medaillon mit dem Bildniss der Kaiserin Katharina II.; von J. B. Nini. Dchm. 10 cm.

hergestellten Medaillons zu Gute.

Sein Werk zählt im Ganzen vierundsechzig derartige Medaillons, welche zum grossen Theil die nach dem Leben modellirten Bildnisse wenig bekannter Persönlichkeiten, meist vornehme Damen und Herren, darstellen. Für die Medaillons einiger berühmten Zeitgenossen, wie der Kaiserin Katharina, mit denen er nicht in Berührung kam, muss Nini die Stiche oder Modelle Anderer benutzt haben. Die Mehrzahl der Medaillons trägt den Namen der Dargestellten und in ganz feiner Tiefschrift den Namen des Meisters.

Terracotta-Medaillons von J. B. Nini.

Kopf Ludwig XVI. mit Lorbeerkranz, Inschrift: Ludovicus XV. Rex. Christianissimus MDCCLXX. Bez. I. B. Nini F. 1770.

Brustbild der Kaiserin Katharina II. von Russland, in reicher Tracht mit Krone und adlerbesticktem Mantel, im Haar ein Lorbeerkranz. Russische Inschrift. Bez. I. B. Nini F. 1771. (Geschenkt von Herrn E. G. H. Zahn.)

Brustbild von „Benjamin Franklin. Américain". Am Abschnitt der Schulter ein Wappen mit einem aus Wolken zuckenden Blitz, dem eine Hand einen Stab entgegenhält. Bez. Nini F. 1777. (In zwei Grössen.) (Geschenkt von Herrn L. Hirschfeld.)

Kopf Voltaire's in Lorbeerkranz, Inschrift: Voltaire . né . le . XX Février . MDCXCIV. Bez. I B Nini. F. 1781 und nochmals klein: Nini F.

Schweizer Porzellan.

Die erste der Schweizer Porzellan-Manufacturen wurde um 1760 in Zürich von Arbeitern der Höchster Manufactur eingerichtet. Ihre mit einem Z bezeichneten Erzeugnisse, Figuren und Service, darunter solche mit feinen Landschaftsmalereien, standen unter deutschem Einfluss. Später entstand eine Manufactur zu Nyon im Wadtlande, welche vorwiegend französische Maler beschäftigte.

Kleine Teller mit bunten und goldenen Streublümchen im Pariser Geschmack vom Ende des 18. Jahrhunderts. Nyon. Marke: ein Fisch in Blau.

Russisches Porzellan.

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Schon im Jahre 1744 wurde unter der Kaiserin Elisabeth eine Porzellan-Manufactur durch Meissener Arbeiter in Petersburg eingerichtet. Unter Katharina II. erweitert, hat sie bis in unsere Zeit bestanden. Im 18. Jahrhundert folgten ihre Erzeugnisse, deren weisse Masse und feine Malereien gerühmt werden, dem sächsischen Geschmack. Als Marke hat sie die Initialen der jeweiligen Herrscher geführt.

Italienisches Porzellan.

Unmittelbar nachdem aus Meissen entflohene Arbeiter das Verfahren der Bereitung des echten Porzellans nach Wien gebracht hatten, trug es einer derselben, der Emailleur und Vergolder Hunger i. J. 1720 weiter nach Venedig. Dort verblieb er bis zum Jahre 1725, um dann wieder in Meissen als Vergolder („mit Golde zu emailliren") angestellt zu werden; wozu er wahrscheinlich in Venedig neue Kenntnisse gesammelt hatte, vielleicht diejenige des Einbrennens des Goldes im Gegensatz zum nur „laccirten", d. h. kalt befestigten Gold. Die in Venedig hergestellte Masse war keine Fritte, sondern ein echtes hartes Porzellan, zu dem der Kaolin aus Deutschland bezogen wurde; sie unterscheidet sich aber von der Meissener Masse durch ihre glasige, sehr transparente, wenn auch weniger weisse Beschaffenheit. Neben farbigen Malereien kommen in der Frühzeit Schwarzmalereien mit Vergoldung häufig vor. Laub- und Bandelwerk, Chineserien und kleine Landschaften, vor Allem See- und Uferbilder herrschen wie in Meissen vor; jedoch scheint Venedig die Nachahmung der feinen Imari-Porzellane, welche in Meissen eine so wichtige Rolle spielten, nicht mitgemacht zu haben.

Auch die zweite der italienischen Fabriken, welche der Marchese Carlo Ginori i. J. 1735 in Doccia bei Florenz begründete, gelangte erst mit Hülfe eines Arkanisten der Wiener Manufactur, Carl Wandelein, dahin, die echte Masse herzustellen. Um die Mitte des Jahrhunderts stand Doccia auf seiner Höhe; seine Service, Ziervasen und nach der Antike modellirten Figuren in halber Lebensgrösse werden von Zeitgenossen gerühmt.

Die von König Carl III. i. J. 1736 in Capo di monte bei Neapel begründete Porzellanmanufactur verarbeitete eine Frittenmasse und schlug eine ganz selbstständige Geschmacksrichtung ein. Hierbei waren die Erzeugnisse des nahen Meeres, Muscheln, Korallen, Fische und Tange bestimmend sowohl für die Formen der Gefässe, wie für deren Bemalung. Auch Thee- und Kaffee-Service mit fein modellirten und bemalten Reliefs von Nereidenzügen und anderen mythologischen Figuren waren eine Besonderheit Capo di Monte's. Als später unter Ferdinand IV. die Fabrik nach Neapel verlegt war, machte die Antike ihren Einfluss geltend. Auf Servicestücken wurden griechische Vasen, und zwar diese selbst, nicht nur ihre Bilder, kopirt und in den Biscuitfiguren antike Marmorstatuen nachgeahmt. Im Jahre 1821 ging die Fabrik ein.

Ausser den genannten Hauptstätten der Porzellan-Industrie haben noch in Le Nove bei Bassano, in Vinovo bei Turin, in Este und an anderen Orten Manufacturen von geringerer Bedeutung bestanden. Gegen das Ende des Jahrhunderts befasste sich auch der als Kupferstecher

berühmtere Giovanni Volpato in Rom mit dem Porzellan. Auch aus seiner Werkstatt sind ausgezeichnete Nachbildungen antiker Marmorwerke in Biscuit hervorgegangen.

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Porzellane von Venedig.

Tässchen, bemalt mit Chineserien in Graugrün, Violett und Gelb, Eisenroth und Grau. Marke: der Anker in Eisenroth.

Gruppe, graue Masse mit starkglänzender grauer Glasur. Auf einem Erdsoekel neben einem Baum sitzt eine Dame, welche sich soeben demaskirt hat; neben ihr steht mit der Geberde des Erstaunens ein junger Herr; hinter ihr ein Knabe, welcher in ein Horn bläst. Die Figuren in der Tracht von ca. 1785 — der Herr schon mit rundem Hut, jedoch noch mit dem Zopf.

Porzellane von Neapel.

Suppenteller, der Rand mit grünem Blattreifen, umwunden mit goldenen Zweigen und viermal unterbrochen von Häufchen goldener und rother Muscheln, Korallen und Tange. Im Spiegel ein Fisch, welchen eine Inschrift auf der Unterseite beschreibt als: „Mormiro di color cenerino, tendente al nero. Abbonda nell' Isola di Bahama. Catesby Tava XIII". Letzteres Citat weist auf das 1754 in 2. Aufl. erschienene Werk des englischen Naturforschers Catesby über die Naturgeschichte von Carolina, Florida und der Bahama-Inseln. (Dergleichen keramische Ausgaben naturgeschichtlicher Bilderwerke waren zu Ende des 18. Jahrhunderts beliebt. Sèvres copirte so Buffon's Bilderwerk, Kopenhagen die Flora danica.) Marke in Eisenroth: unter einer Krone F R F verbunden, d. h. Fabrica Reale Ferdinandea.

Die schaumgeborne Aphrodite, Mittelstück eines Tafelaufsatzes; auf einem von schäumenden Wellen umgebenen Felsen ein nacktes junges Weib, welches sich, wie eben erwachend, auf die Linke gestützt aufrichtet. Milchweisse Masse, bemalt, die Figur nur leicht an dem Haupt, den Händen und Füssen. (Geschenk des Herrn General-Consul Ed. Behrens.)

Zwei Möbel-Appliken, in Gestalt fischschwänziger Mensehen, an Stelle der Arme mit Voluten, von denen Lorbeergewinde herabhängen; die eine bemalt und vergoldet. Aus Porzellan in flachem Relief gebildete und bemalte Appliken wurden in Capo di monte sogar für Wanddecorationen verwendet.

Porzellan von Rom.

Zwei Gruppen von Biscuit-Porzellan: Centauren, Eroten auf ihrem Rücken tragend, modellirt nach antiken Marmorsculpturen, in römischen Museen. Bez. G. Volpato. Roma. (Volpato starb 1803.) (Geschenkt von Herrn Dr. Heinrich Traun.)

Spanisches Porzellan.

Alsbald nachdem im Jahre 1759 König Carl III. seinem Bruder Ferdinand VI. auf den spanischen Thron gefolgt war, verfügte er die Einrichtung einer Porzellan-Manufactur in Madrid nach dem Vorbilde derjenigen, für welche er sich in Neapel interessirt hatte. Noch bevor seiner Abreise aus Italien befiehlt er, dass die Arbeiter und Geräthe der königlichen Manufactur zu Capo di Monte in besonderen Schiffen nach Alicante befördert werden sollen, und wenige Wochen nach seiner Ankunft in Spanien lässt er schon dem Director Don Juan Thomas Boniccelli und dem Modelleur Giuseppe Gricci die nöthigen Gelder anweisen und genehmigt die Errichtung der erforderlichen Gebäude in den Gärten des königlichen Lustschlosses Buen Retiro. Neunzehn Modelleure, unter

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

ihnen als Modellmeister Cayetano Schepers, vierzehn Maler, neunzehn Arbeiter waren dem königlichen Rufe gefolgt. Am 22. Mai 1760 stand der Bau vollendet da. Der Betrieb wurde noch bis gegen Ende des Jahrhunderts streng geheim gehalten, und die Erzeugnisse der sehr kostspieligen, mit 400 000 Mark im Jahre unterhaltenen Anstalt während der ersten dreissig Jahre nicht in den Handel gebracht, sondern nur zur Ausstattung königlicher Paläste oder zu Geschenken an fremde Höfe verwendet. Juan F Riaño, welcher dieser Fabrik besondere Studien gewidmet hat, weiss nicht, wann die ersten Brände gelangen. Er erzählt, Cayetano Schepers sei sehr erstaunt gewesen, dass dieselben Arbeiter mit demselben Verfahren, welches in Neapel angewandt worden, nur sehr unzulängliche Waare lieferten. Schepers habe als Ursache Zwistigkeiten zwischen den italienischen und den spanischen Arbeitern vermuthet. Diese Schwierigkeiten müssen aber bald überwunden sein und Buen Retiro liefert fortan nicht nur Porzellane von weicher Masse im Stil derjenigen von Capo di Monte, sondern auch zahlreiche Nachahmungen des Jasper-Wedgwood mit weissen Reliefs auf blauem Grunde, bemalte oder in weissem Biscuit ausgeführte Blumensträusse, Figuren und Gruppen, und vielerlei bemalte Gefässe aus hartem Porzellan. Wie in Capo di Monte schmückte man ganze Wände mit Appliken, deren meisterlich modellirte, bemalte und vergoldete Figuren, Früchte und Blumen mit Spiegeln abwechseln. In einem in den Jahren 1763—65 ausgestatteten Zimmer zu Aranjuez sind die Wände mit japanischen Figuren in hohem Relief belegt; und in einem Zimmer des Palastes zu Madrid mit Kindergruppen aus Porzellan und Spiegeln. In denselben Palästen und im Escurial stehen noch heute zahlreiche bis zu zwei Metern hohe Prunkvasen von Buen Retiro-Porzellan, viele von ihnen in Fassungen von vergoldeter Bronze und gefüllt mit Sträussen von Blumen aus Porzellan. Das Blau der Nachahmungen der Jasper-Waare soll jedoch nicht so rein, die weissen Reliefs nicht so fein wie bei den Arbeiten Wedgwood's sein. Auch die Anwendung von Gold bei der spanischen Jasper-Waare unterscheidet diese von der englischen.

Erst ein Jahr nach Carls III. Tod, wurde i. J. 1789 der Verkauf des zu Buen Retiro angefertigten Porzellans gestattet. Damals war Don Domingo Bonicelli, ein Sohn des ersten Directors, Leiter der Fabrik. Die Preise wurden aber so hoch gehalten, dass nur sehr reiche Leute davon kaufen konnten und eine in Madrid eröffnete Niederlage 1800 wieder aufgehoben wurde. Dies erklärt die Seltenheit der Buen Retiro-Porzellane selbst in Spanien.

Unter der Regierung des französischen Königs Joseph I. wurde die Fabrik noch eine Weile fortgesetzt; 1812 hörte sie zu bestehen auf, nach den Einen, weil die Engländer das Gebäude zerstörten, damit es von den Franzosen nicht als Festung benutzt werden könne, nach den Anderen, weil die Franzosen die Fabrikeinrichtungen zerstört und das Gebäude zur Festung eingerichtet hatten, die sich mit 200 Kanonen im August 1812 an Wellington übergab.

Auch in dem durch seine Fayencen berühmteren Alcora hat man seit 1764 unter Anleitung des Deutschen I. C. Knipfer, seit 1774 des Franzosen François Martin Porzellan, insbesondere Figuren angefertigt, von deren Mannigfaltigkeit die von Riaño veröffentlichten Verzeichnisse Zeugniss geben.

Die englische Töpferwaare vor der Zeit Wedgwood's.

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Staffordshire nimmt unter den Töpferei-Bezirken Englands von Alters her die erste Stelle ein. Reichliches Vorkommen verschiedener Thonarten und leichte Kohlengewinnung sicherten ihm einen Vorrang, den es bis in unsere Tage behauptet hat.

Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts beschränkten sich die Arbeiten der Töpfer von Staffordshire auf schlichte Gebrauchsgefässe, z. B. walzenförmige Töpfe aus hartgebranntem Thon zur Aufnahme bestimmter Gewichtsmengen von Butter, „Posset-pots", d. h. Trinkkrüge mit mehreren Henkeln für den Rundtrunk des aus heissem Ale, Milch, Zucker, Brod und Gewürzen bereiteten „Posset", Leuchter und Schüsseln mit aufgelegten, meist knopfförmigen Verzierungen aus weissem und hellbraunem Thon auf dunkelbraunem Grunde. — Erst nach dem Jahre 1688 wurde durch zwei Deutsche, die Brüder Elers, technisch vollkommenere Waare hergestellt, unter welcher die Nachahmung des rothen chinesischen Steinzeuges mit erhabenen, aus Metallformen gepressten Verzierungen in der Art des etwas späteren Böttger'schen „rothen Porzellans" besonders auffiel. Schon um 1710 gaben die Elers ihre in der Nähe von Burslem belegenen Töpfereien auf. — Unter den zahlreichen, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in nicht näher bestimmbaren Werkstätten dieser Gegend entstandenen Töpferarbeiten zeichnen sich als eigenartige, auf dem Festlande zunächst nicht erzeugte Waaren die folgenden aus:

Die Agate-Ware, deren Scherben aus verschiedenfarbigen, zu agat- oder marmorartigen Gemengen durcheinander gekneteten Thonen besteht — ein später von Wedgwood weiter entwickeltes, auch in Deutschland in Cassel nachgeahmtes Verfahren.

Die Tortoise-shell-Ware (Schildkrott-Waare), deren Glasur schildkrottartig, meist mit dunkelvioletten und grünen Flecken in tiefbraunem Grunde, gescheckt ist. Dieses Verfahren wurde auch von Wedgwood zu Anfang seiner keramischen Laufbahn angewendet.

Die White and Cream-coloured salt-glazed Ware, weisses und rahmfarbenes Steingut mit Salzglasur und scharfen Reliefs, welche anfänglich aus Metallformen gepresst, später durch Einfüllen der Thonschlempe in poröse, das Wasser derselben aufsaugende Gipshohlformen hergestellt wurden, an deren Innenwand der Thon in dünner Schicht sich niederschlug. Die im Jahre 1720 begonnene Mischung der Thonmasse mit gepulvertem Feuerstein legte den Grund zu den technischen Vervollkommnungen, welche in der Queens-Ware Wedgwood's und in der als „feine englische Fayence" bekannten Waare gipfelten, welche durch unzählige Fabrikanten in England und überall auf dem Festlande hergestellt wurde und mehr als irgend eine andere Ursache gegen Ende des Jahrhunderts zum Niedergang der hier bis dahin heimisch gewesenen, in England nur wenig gepflegten Fayence mit Zinnglasur beitrug.

Theetöpfe von Agate-Ware. — Teller von Tortoise-shell-Ware. Theetöpfe von White-salt-glazed-Ware, in Hohlformen geformt; der eine achtkantig, mit Reliefs, welche Scenen aus der Thierfabel, Köpfe, Wappen, anscheinend ohne Zusammenhang, darstellen; der andere in Gestalt eines von zwei Männern begleiteten, knieenden, kameelartigen Thieres, dessen Hals die Dille, dessen emporgekrümmter Schwanz den Henkel bilden, und auf dessen Rücken ein Palankin mit Trinkern den Hals des Gefässes darstellt.

Josiah Wedgwood's Werke.

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Der Name Wedgwood, mit welchem der Weltruf verknüpft ist, zu dem die Töpferei von Staffordshire sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufschwang, taucht zuerst in der eingeritzten Inschrift „John Wedg Wood 1691" eines mit grüner Bleiglasur überzogenen Vexirkruges (in dem Museum of practical geology zu London) auf. Ein Grossneffe dieses im Jahre 1705 gestorbenen John Wedgwood und ein Sohn des Thomas Wedgwood war der im Jahre 1730 zu Burslem geborene Josiah Wedgwood. Bald nach dem Tode seines Vaters i. J. 1739 musste Josiah die Schule verlassen und so jung schon als Dreher in der Töpferei seines älteren Bruders Thomas arbeiten, welcher die Werkstatt des Vaters, die Churchyard Works zu Burslem übernommen hatte. Erst 1744 wurde er als Töpferlehrling auf 5 Jahre von dem Bruder angenommen. Nach beendigter Lehrzeit associirte er sich zuerst mit Harrison von der Cliff Bank Töpferei, bald nachher mit Whieldon in Fenton, wo er unter Anderem eine glänzend grün glasirte Waare herstellte. Vom Drange nach selbstständigem Schaffen geleitet, kehrte Josiah 1759 nach Burslem zurück und richtete sich auf den seinen Vettern gehörigen Ivy-Works eine Werkstatt für eigene Rechnung ein, wo er kleine Ziergegenstände anfertigte. Später zog er nach den Brick-House-Works und hatte hier das Glück, die Gunst der Königin Charlotte in so hohem Maasse zu gewinnen, dass auf ihren Wunsch die von Wedgwood verbesserte „Cream Ware" fortan „Queen's Ware", „Königin-Waare" benannt wurde. Dies legte den Grund zu Josiah's Ruf, und Bestellungen flossen ihm von allen Seiten zu. Sein Freund Thomas Bentley, ein Kaufmann von Liverpool, wurde Theilhaber des Geschäftes, richtete ein Verkaufslager in London ein und wirkte als Kenner und Bewunderer der klassischen Kunst anregend auf Josiah's Bestrebungen. Dieser entwickelte in rastloser Thätigkeit die technischen Keime, welche er in den Staffordshirer Töpfereien vorfand, bereicherte diese um neu erfundene, auch den hochstehenden keramischen Manufacturen des Festlandes bis dahin unbekannt gebliebene Verfahren und erstrebte mit dem glücklichsten Erfolge einerseits die billige Herstellung einfacher, aber geschmackvoll geformter Gebrauchsgefässe für den Tisch des unbemittelten Bürgers, anderseits die Ausstattung von Ziergefässen kostbarster Art mit allen Mitteln der Kunst. Bentley starb i. J. 1780. Josiah Wedgwood beschloss sein reiches Leben im Jahre 1795 in der von ihm begründeten und mit dem classischen Namen „Etruria" benannten Töpferstadt.

Der Verbesserung der Masse und Glasur der alten „cream ware" liess Josiah Wedgwood die in seinen Katalogen als „crystalline terracotta" bezeichnete Masse folgen, welche natürliche Gesteine, Jaspis, Agat, Porphyr, Serpentin, Granit, Breccien-Marmor, die schönsten antiken Marmorsorten, den Giallo und Verde antico, nachahmen sollte. Neben geringwerthigeren Gefässen, bei denen diese Nachahmung nur eine oberflächlich auf einen Grund von Cream-ware gemalte ist, finden sich in grosser Mannigfaltigkeit Vasen, deren Masse aus einem Gemenge verschieden gefärbter Thone geknetet ist. Vasen dieser Art konnten nicht auf der Töpferscheibe gedreht, sondern mussten aus zwei geformten Hälften zusammengesetzt werden, was sich an der Trennungslinie bei dem vollendeten Stücke leicht erkennen lässt. Griffe, Henkel, Deckelknäufe, Behänge und

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Medaillons wurden einzeln geformt, angesetzt und vergoldet. Die Formen sowohl der Gefässe wie dieser Theile wurden von dem antikisirenden Geschmack beherrscht, unter dessen Stern die gesammte Arbeit Wedgwood's verlief.

Eiförmige Vase mit Deckel von „crystalline terra-cotta" aus braun, schwarz, isabellfarben geschichteter Masse mit ziegelrothen Adern; vergoldete, gehörnte Satyrköpfe als Griffe; angeschraubter quadratischer Fuss aus schwarzer Basaltmasse. Bez.: Wedgwood & Bentley, Etruria (vor 1780).

Danach folgte die Erfindung der „Egyptian black" oder „basaltes" benannten feinen Masse, welche ihre schwarze Färbung der Mischung eines natürlichen Thones mit gemahlenem Eisenstein, Eisenocker und Mangan-Oxyd verdankt. Anfänglich diente die Basaltmasse nur für die Herstellung von kleinen Gemmen, Intaglien oder grösseren Reliefplatten, dann auch für Vasen. Diese hatten anfangs einfache Formen mit Spiralfurchen oder Rippen auf eiförmigem Körper, mit Ziegenköpfen, Masken, Delphinen als Henkeln, ohne andere Reliefs als Blumengehänge oder Draperien. Um 1776 begann Wedgwood seine figürlichen Basreliefs auf die Basaltvasen zu übertragen, als erstes Flaxman's Relief mit den tanzenden Horen. Mit hoher künstlerischer Vollendung ging fortschreitende Verbesserung der Masse Hand in Hand. Die Basalt-Vasen, welche das letzte Viertel des Jahrhunderts entstehen sah, gehören zu dem Vollkommensten, was aus den Werkstätten von Etruria hervorgegangen.

Gefässe und Reliefs aus „Egyptian black" oder Basaltmasse:

Kaffeekanne, auf dem Deckel eine verhüllte weibliche Gestalt. Milchguss, Rahmguss, Theetopf, dieser bienenkorbartig geflochten, auf dem Deckel weibliche Gestalt. Bez. Wedgwood. (Von Anderen viel nachgeahmte Modelle.)

Runde Zierplatte von schwarzem Basalt, mit einem um einen Baum tanzenden Reigen nackter Knaben. Unbezeichnet.

Ovales Medaillon mit der Büste der Prinzessin von Oranien. Bez. Wedgwood; eingeritzt Princess of O.

Kleiner Intaglio, mit vertiefter Darstellung von Venus und Amor nach der Antike. Bez. Wedgwood & Bentley 207; letzteres die Nummer dieses Intaglio in dem unten erwähnten Katalog von 1787.

Weit weniger glücklich war Wedgwood in der Anwendung seiner Basaltmasse für die Nachahmung gemalter griechischer Vasen. Richtig hatte er erkannt, dass der feine matte Glanz, wie ihn die durch Sir William Hamilton in das British Museum gelangten alten griechischen Vasen zeigten, mit den Mitteln der damaligen Technik, welche nur über glasige Farben verfügte, nicht erreicht werden könne. Es gelang ihm, neue, von ihm „enkaustisch" benannte Farben zu finden, welche sich wie andere Emailfarben einbrennen liessen, aber nicht wie diese einen firniss- oder glasglänzenden Glanz zeigten. Es sei ihm, dessen rühmt er sich in seinem Katalog v. J. 1787, nicht nur gelungen, alle Malereien der „etrurischen" Vasen nachzumalen, sondern der Vasenmalerei noch höheren künstlerischen Werth zu geben, indem er der Schönheit der Zeichnung die Vortheile von Licht und Schatten hinzufügte, welche den alten Vorbildern fehlten. War schon diese, die wahren Reize der antiken Vasen verkennende Auffassung eine falsche, so kam noch hinzu, dass Wedgwood sich niemals über die simple Nachbildung der Antike erhob. In den vielen Kupfer-Werken mit mehr oder minder modern „verschönerten" Umrissen nach alten Vasen-

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

bildern waren ihm Vorzeichnungen genug zur Hand. Diese brauchte er nur kopiren zu lassen, während ihm für den plastischen Schmuck seiner Vasen antike Vorbilder nicht unmittelbar zur Verfügung standen, seine Künstler also hier, wenn auch in Anlehnung an antike Motive, aus Eigenem schaffen mussten und daher für alle Zeiten Werthvolleres leisteten.

Schälchen, matt schwarz, mit Palmettenrand in mattem Ziegelroth und Weiss. Bez. Wedgwood.

Seine höchsten Triumphe feierte Wedgwood, als er mit seinen Jasper-Vasen, zuerst i. J. 1781, an die Oeffentlichkeit trat. Schon vorher waren viele Reliefplatten nach antiken Gemmen oder Modellen neuerer Künstler in Jasper-Masse auf den Markt gebracht; lange aber hatte der Brand der neuen Masse in so grossen Stücken, wie die Vasen erfordern, nicht gelingen wollen. Die wichtigsten Vorzüge der neuen, aus sechs Theilen schwefelsauren Baryts (Schwerspath), drei Theilen Töpferthons, einem Theil gepulverten Feuersteins und einem Viertel kohlensauren Baryts gemischten Jasper-Masse beruhten darin, dass sie in ihrer Dichtigkeit dem Porzellan sehr nahe kam, hart genug war, um mit dem Rade geschliffen zu werden, leicht durchscheinend und vor Allem fähig, durch metallische Oxyde gleichmässig durch und durch gefärbt zu werden, eine dem ächten Porzellan mangelnde Eigenschaft. Am häufigsten wurde die blaue Färbung angewandt, in verschiedenen Tönen, vom zartesten Himmelblau bis zu leuchtendem Blau von mittlerer Dunkelheit. Daneben finden grüne Töne Anwendung, von hellem Seegrün bis zu dunklem Olivgrün; auch pfirsichblüthfarbene, lila und schieferfarbene Töne. Alle diese Farben verrathen aber deutlich die starke Mischung mit dem natürlichen Weiss der Schwerspathmasse. Später, für die Nachahmung der gläsernen Barberini-Vase, mit geschnittenen weissen Reliefs auf fast schwarzem, nur bei durchscheinendem Licht blauem Grund, wurde die Jasper-Masse auch tief bläulich schwarz gefärbt.

In dieser Jasper-Masse, welche man am häufigsten hellblau für den Grund, weiss für die aus Gipshohlformen einzeln geformten und aufgeklebten, bei den besseren Stücken aus freier Hand sorgfältig überarbeiteten Reliefs verwendete, wurden Werke geschaffen, welche zu dem Vollendetsten gehören, was die keramische Kunst je hervorgebracht, wenngleich ihre Schönheit von dem Mangel nicht freizusprechen, welcher der ganzen in antikisirender Richtung schaffenden Kunst jener Zeit anhaftete. Man konnte von der Antike nur Form und Gewandung borgen, die antike Seele blieb todt.

Die schönsten Reliefs J. Flaxman's, des bedeutendsten der von Wedgwood beschäftigten Bildhauer, wurden nun an Jasper-Vasen ausgeführt, so die tanzenden Horen, Apoll und die Musen, die Apotheose Homers, der Triumph der Ariadne, spielende Kinder. Neben Flaxman und unter seiner Oberleitung arbeiteten junge französische und italienische Künstler zeitweilig in italienischen Museen nach antiken Marmorsculpturen. Selbst vornehme Damen, Lady Templeton und andere lieferten Entwürfe. Auch die Gemmen-Sammlungen der englischen Liebhaber, deren Begeisterung für die Antike damals ihren Höhepunkt erreichte, boten Vorbilder in Fülle dar. In dieser Gipfelzeit der Erfolge Wedgwood's sind auch die beiden schönen Vasen unserer Sammlung mit der Erziehung und dem Triumph des Bakchus entstanden.

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Grosse Vase mit Deckel, 46½ cm hoch, mildhellblau mit weissen Reliefs: die Erziehung des Bakchus nach dem Relief einer antiken Marmor-Urne im kapitolinischen Museum zu Rom. Zeus hat den Sohn beim Tode seiner Mutter Semele gerettet, Hermes ihn den Nymphen zur Pflege übergeben. Eine sitzende Nymphe wickelt das ihr im Schoosse ruhende Kindchen aus den Windeln, um es in einer vor ihr stehenden Wanne zu baden, in welche eine zweite Nymphe aus einer Amphora Wasser giesst. Links hinter dieser Gruppe steht die dritte Nymphe beckenschlagend, damit das Kind nicht schreie oder sein Gesehrei nicht von den verfolgenden Boten der Juno gehört werde. Von den drei Nymphen zur Rechten des Bades halten zwei ihren rechten Arm ausgestreekt, eine Stellung, welche für die dem Kinde zunächst stehende Nymphe in der englischen Nachahmung bedeutungslos ist, in dem antiken Urbild aber mit dem dort im Hintergrunde aufgehängten Teppich in Verbindung steht, den der für Wedgwood arbeitende Künstler fortliess, weil die grosse weisse Masse am oberen Rande die decorative Wirkung des Frieses beeinträchtigt hätte. Die sechste Nymphe, welche knieend eine Schale mit Früchten emporhält, deutet auf den Brauch, die Ersten aller Früchte dem Dionysos zu weihen. Die zweite Hauptgruppe zeigt uns den zum Knaben herangewachsenen Gott auf einem Felsen stehend. Ihm zu Füssen hat sich ein Satyr niedergelassen, welcher sich anschickt, ihn auf den Händen zu tragen, ein stehendes antikes Motiv, welches freilich der Zeichner Wedgwood's nicht verstanden hat. Mit der linken Hand hat Dionysos einen von dem sitzenden Silenus gehaltenen Weinstock gefasst; eine Nymphe bekränzt ihn mit Reben. Die dritte Gruppe zwischen den beiden Hauptgruppen erinnert an die alten Winzerspiele zur Zeit der Weinlese. Silenus prügelt zum Spasse einen jungen Genossen, weil er sich ungeschickt benommen hat beim Springen auf dem mit Wein gefüllten, mit Oel eingeriebenen Schlauche; ein dritter im Hintergrunde hat aus einer Schale Wein getrunken und bemüht sich, diesen in zierlichem Strahle aus dem Munde zu sprühen. Bez. Wedgwood. (Geschenk des Herrn Gerhard Julius Cords.)

Grosse Vase mit Deckel, 46½ cm hoch, Seitenstück zu der vorerwähnten, mildhellblau mit weissen Reliefs: ein bakchisches Fest, nach dem Relief der früher in Rom, jetzt im Louvre zu Paris befindlichen Borghesischen Marmor-Vase. Auf eine leierspielende Bakchantin gestützt, steht Dionysos ruhig da, neben ihm spielt ein Panther mit dem Thyrsos-Stabe. Jederseits des Gottes sind vier Personen seines Gefolges dargestelt. Zur Rechten ein mit zurückgeworfenem Oberkörper tanzender Satyr. Dann Silen, welcher trunken seinen Becher hat fallen lassen und ihn mit verdrehtem rechten Arm wieder aufnehmen will, wobei ihn ein Satyr unterstützt, damit er nicht hinstürze. Weiter eine zum Takte von Klappern tanzende Mänade in durchscheinendem flatterndem Gewande. Zur Linken des Gottes eine Tänzerin mit dem Tambourin, ein Satyr, welcher sich über die Sprödigkeit der neben ihm schreitenden Mänade zu beklagen scheint und ein die Doppelflöte blasender Satyr. Ein Blattkelch, aus welchem die eiförmige Vase hervorwächst, ein zierlicher Akanthusfries am Nacken der Vase und vom Mündungsrande herabhangende bakchische Trophäen vollenden den Schmuck beider Vasen. Ueber die Entstehung der Vase mit dem Bakchus-Fest ist Näheres bekannt. Wir wissen, dass Flaxman im Herbste 1787 nach Italien reiste, um im Auftrage Wedgwood's dort die Arbeiten der Künstler zu überwachen, welche im Dienste des grossen englischen Töpfers mit Nachbildungen antiker Skulpturen oder neuen Entwürfen im Geiste derselben beschäftigt waren. Zu diesen Künstlern gehörte der junge Franzose de Vere oder Devaere, welcher zu Rom im Atelier Flaxman's, dem er befreundet war, arbeitete. In einem vom 15. März 1788 datirten Briefe Flaxman's an Byerley, wird dieser, ein Neffe Wedgwood's, gebeten, letzterem mitzutheilen, dass Mr. Devaere seit seiner Ankunft mit äusserstem Fleiss beschäftigt

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

gewesen sei, das Bas-Relief der Borghesischen Vase zu kopieren und mit sehr gutem Erfolge, aber noch einiger Wochen zur Vollendung bedürfe, worauf dann noch Flaxman selbst einiges dabei zu thun haben werde. Hieraus darf man schliessen, dass unsere Vase in oder bald nach 1788 entstanden ist und ungefähr zur selben Zeit ihr Gegenstück. (Aus dem Vermächtniss des Herrn Architekten Eduard Hallier.)

Walzenförmige Ziervase, mildhellblau mit weissen Reliefs: Blindekuh spielende Kinder, „Blindman's buff", nach dem Modell J. Flaxman's, ca. 1782. Bez. Wedgwood. (Sammlung J. Paul.)

Spülkumme, hellblau mit weissen Reliefs: spielende nackte Kinder und zwei Genregruppen: Die junge Näherin („the young sempstress and companion") und ein Mädchen mit Buch („study and its companion") nach Zeichnungen der Lady Templeton. Dazu eine Tasse nebst Untertasse mit spielenden Kindern. Beide Gefässe innen polirt und bez. Wedgwood.

Rahmguss, hellblau mit weissen Reliefs: Lesendes Mädchen, „study" nach Lady Templeton. Bez. Wedgwood.

Blumengefäss, mildblau mit weissen Reliefs: Kelch von Akanthusblättern, zwischen denen schlanke Stiele mit Glockenblumen aufwachsen; mit durchlöcherter Platte zum Einstecken der Blumen. Bez. Wedgwood.

Drei Blumengefässe verschiedener Form mit Geflechtmustern, in denen weisse und blaue Felder mit aufgelegten kleinen Ornamenten von graugrüner Farbe wechseln. Durchlöcherte Deckelplatten. Sämmtlich bez. Wedgwood.

Ovales Plättchen, mildblaue Masse mit weissem wachsglänzendem Relief: Die Hochzeit Amors und der Psyche nach der berühmten Gemme No. 160 im Katalog der Marlborough-Gemmen. (Trotz des griechischen Künstlernamens Tryphon wird der antike Ursprung dieser Gemme angezweifelt.) Bez. Wedgwood & Bentley (vor 1780). Diese Gemme wurde in verschiedenen Grössen für vielerlei Zwecke von Wedgwood nachgebildet. (Geschenk des Herrn Arnold Otto Meyer).

Nachbildung der Marlborough-Gemme mit dem Hochzeitszuge Amors und Psyches, in blau und weisser Jasper-Masse. Wedgwood & Bentley ca. 1775. Länge 8 cm.

Ovales Plättchen, blau mit weissem Relief: Brustbild Rousseau's. Bez. Wedgwood & Bentley (vor 1780).

Ovales Plättchen, ultramarinblau mit weissem Relief: lorbeerbekränzter Kopf Georg's III. von England. Die Inschrift auf den Kronenbändern „Health restored" bezieht sich auf die Genesung des Königs von schwerer Krankheit 1788. Bez. Wedgwood.

Ovale Platte, hellblau mit weissem Relief: „Sportive love" nach Lady Templeton, in Fassung aus brillantirtem Stahl von Birminghamer Arbeit.

Runde Plättchen für Knöpfe, hellblau mit weissen Reliefs: Hochzeitszug Amors und Psyches, Herkules mit dem erymantischen Eber, Priamus, von Achill die Leiche Hectors erflehend. Unbez.

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Zierplatte, das Bildfeld blasslila, mit weissem, lila getöntem Relief: sitzende Frau mit Knaben und Amoretten; die Einfassung ultramarinblau mit weissen Palmetten. Bez. Wedgwood. (Gesch. d. Herrn Emil Hopffer.)

Sechs ovale und ein eckiges Plättchen, bestimmt, als Schmuck gefasst zu werden, auf jedem ein Flügelknabe, weiss auf lila Grund in blauer Einfassung mit weissem Blattkranz. Bez. Wedgwood.

Ausser der Basalt- und der Jasper-Masse führte Wedgwood noch andere Massen ein, welche sich nicht nur durch die Farbe, sondern auch durch eine andere chemische Zusammensetzung von jenen unterschieden. Von diesen Massen fand die gelbliche Bamboo-Ware (cane colour) vorzugsweise für Thee- und Kaffeegeschirr Anwendung, das Rosso antico, ein dunkles Ziegelroth, für sich allein oder in Verbindung mit schwarzem Basalt, auch für Vasen. Eine von Wedgwood selbst als weisses Biscuit-Porzellan bezeichnete Masse mit wachsglänzender Oberfläche wurde bald durch die Jasper-Masse verdrängt, trug auch ihren Namen zu Unrecht. Porzellan ist erst nach Wedgwood's Ableben und nicht lange in seiner Fabrik hergestellt worden.

Theetopf, Zuckerdose, Spülkumme und Rahmguss, gelbliche Masse, cane-colour, Formen und Geflechtmuster bienenkorbartig, („bea-hive-pattern"), bez. Wedgwood. (Gesch. d. Herrn J. E. Winzer.)

Spülkumme, cane-colour, mit aufgelegtem Weinlaub-Fries aus dunkelziegelrother Masse, bez. Wedgwood. (Gesch. v. Frau F. E. Seligmann.)

Walzenförmiges Gefäss aus dunkelziegelrother Masse, rosso antico, mit figürlichen Reliefs aus schwarzer Basaltmasse. „Sportive love" und „Charlotte at the tomb of Werther" nach den Entwürfen von Lady Templeton; bez. Wedgwood.

Kleiner Intaglio, in weissem Grund ein rothbrauner antiker Kopf vertieft. Bez. Wedgwood & Bentley (vor 1780).

Von der ungeheuren Production Josiah Wedgwood's zeugen seine Kataloge, deren sechster, ausgegeben Etruria 1787, sich in der Bibliothek des Museums befindet.

Die erste Klasse zählt die in weissem Biscuit-Porzellan oder in verschieden gefärbtem Jasper angefertigten Kameen auf: 13 aus der ägyptischen Mythologie, 221 aus der griechisch-römischen, 11 mit Opfern, 41 mit Philosophen, Dichtern, Rednern, 25 mit Herrschern von Macedonien etc., 22 mit antiken Fabeln, 25 mit Darstellungen aus dem trojanischen Krieg, 180 aus der römischen Geschichte, 13 mit Masken und Chimären — zumeist nach antiken Kameen, ferner 55 Bildnisse aus neuerer Zeit und 26 verschiedene Stücke. Ferner die Intaglien, neben den ganz aus Basalt hergestellten, solche aus Basalt mit einem Ueberfang aus blauer, polirter Masse, welche den blauen Onyx nachahmen sollte, zusammen 399 verschiedene Modelle, zumeist nach der Antike, nur 62 Stücke mit Bildnissen aus der Neuzeit oder Thieren. In der zweiten Klasse sind die grösseren Basreliefs, Medaillons, Tabletten verzeichnet, 275 Nummern, darunter Stücke von 12 zu 27 Zoll Grösse, alle ausgeführt in zweifarbiger Jasper-Masse. Die dritte Klasse bietet 10 Fürsten, Helden, Dichter des Alterthums, ebenfalls in Medaillons aus Basalt oder Jasper „zum Studium der alten Geschichte." Gleichem Zweck dient auch die vierte Klasse mit 60 kleinen doppelseitigen Medaillen auf wichtige Vorgänge aus der römischen Geschichte. Die fünfte Klasse bringt 44 berühmte Römer in anderer Ausführung; die sechste die zwölf ersten Cäsaren, die siebente die 52 folgenden römischen Kaiser. Die achte die unendliche Reihe der Päpste von Linus i. J. 67 bis zu dem zu Wedgwood's Zeit regierenden Clemens XIII., im Ganzen 255 Medaillons. Die neunte Klasse liefert alle englischen Könige in zwei

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

verschiedenen Sätzen von Wilhelm dem Eroberer bis zu Georg III. und Queen Charlotte. Endlich in der zehnten Klasse treten die „Illustrious Moderns“ auf, in Medaillons verschiedener Grösse von schwarzem Basalt und weiss und blauem Jasper: 50 regierende Häupter, 52 Staatsmänner und Feldherren, 30 Philosophen und Naturforscher, 10 Aerzte, 25 englische Dichter, 7 französische Dichter, 13 Maler, 4 Architekten, 3 Alterthumsforscher, 11 Schriftsteller über Religion und Moral und 23 Ladies. Nicht alle Dargestellten waren Zeitgenossen Wedgwood's, letztere bilden aber den künstlerisch weitaus werthvollsten Bestandtheil der Reihen. Die elfte Klasse umfasst 92 Büsten aus schwarzem Basalt von 4 bis 25 Zoll Höhe und 31 Statuen und Thiere verschiedener Grösse. Die zwölfte Klasse erwähnt nur summarisch Lampen und Kandelaber, ebenso die dreizehnte Thee- und Kaffe-Service, die vierzehnte Blumen- und Zwiebel-Töpfe, die fünfzehnte Ziervasen antiker Form, welche Agat, Jaspis, Porphyr und andere Gesteine in Terracotta nachahmen, die sechzehnte schwarze Basaltvasen, die siebzehnte Vasen, Schalen, Tabletten mit enkaustischen etrurischen und griechischen Malereien, die achtzehnte Klasse enthält die Vasen, Dreifüsse und andere Zierstücke aus Jasper mit gefärbtem Grund und weissen Reliefs. Wedgwood führt sie mit den Worten ein „Da dies meine jüngsten Erzeugnisse sind, hoffe ich, dass sie auch als meine vollkommensten Anerkennung finden.“ In Klasse 19 machen praktische Dintenfässer den Beschluss.

Zeitgenossen und Nachahmer Wedgwood's.

Die grossen Erfolge Josiah Wedgwood's reizten andere Töpfer des an brauchbaren Thonen ergiebigen Staffordshire zur Nachahmung. Waren damals auch die technischen Erfindungen in England bereits durch strenge Gesetze geschützt, so hatte doch der Begriff des künstlerischen Urheberrechtes und des gewerblichen Musterschutzes noch keine gesetzliche Fassung erhalten.

Einer der erfolgreichsten Nachahmer der aus Wedgwood's Werkstätten hervorgegangenen Gefässe und Ziergegenstände war John Turner. Dieser war um 1756 Gesellschafter des R. Bankes in Stoke gewesen, hatte sich dann von diesem getrennt und 1762 in Lane End eingerichtet. Dort hat er sowohl Nachahmungen der Arbeiten Wedgwood's wie eigene im Geiste desselben, und in späterer Zeit viele Flaschen- und Weinkühler, Terrinen und Gefässe für die in England beliebten Pies in der Form von Pasteten und solchen täuschend ähnlich, aus gelblich braunem Steinzeug fabricirt. Turner's Jasper und Basalt-Waare zeichnet sich durch sorgfältige Bearbeitung vortheilhaft vor vielen anderen Nachahmungen aus. Turner starb 1786.

Vierkantiges Blumengefäss mit durchlöchertem Deckel aus weissem Jasper-Steinzeug, geschraubt auf einen Sockel von polirter schwarzer Basaltmasse; auf den vier Flächen ovale Medaillons mit weissen Reliefs auf schieferfarbenem Grund, eingefasst von hellblauem Perlstab und schwarzer Blätterreihe. Die Reliefs copirt nach Wedgwood; u. A. Sportive Love, Charlotte at the tomb of Werther, nach Lady Templeton. Bez. Turner. (Gesch. d. Herrn General-Consul Carl P. Dollmann.)

Rundes Plättchen: blauer Grund mit weissem Relief: Die Muse bekränzt die Büste Voltaire's. Bez. Turner.

Die schärfsten Konkurrenten Wedgwood's waren die Unternehmer der Church Works in Hanley, Henry Palmer und sein Londoner Partner Neale. Palmer's Frau wusste sich die Neuheiten Wedgwood & Bentley's alsbald nach ihrem Erscheinen im Verkaufsmagazin zu verschaffen. Gegen die

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Nachahmung schwarzer Vasen Wedgwood's von „etrurischer" Form mit Medaillons liess sich nichts machen, weil die Basaltmasse nicht Wedgwood's Erfindung war. Schon im October 1769 schreibt dieser an Bentley: „Die Masse ist sehr gut, Gestalt und Composition vortrefflich . . Wir müssen vorwärts, oder sie (Palmer und Neale) treten uns auf die Hacken". Als auch die bemalten „etrurischen" Vasen Wedgwood's nachgeahmt wurden, griff dieser auf Grund seines Patents zur Klage, doch kam es zum Vergleich, indem Palmer einen Antheil am Patente erwarb. Auch das Geheimniss der Jasper-Masse blieb den Konkurrenten nicht verborgen. Als Palmer 1776 in Zahlungsschwierigkeiten gerieth, übernahm sein Schwager und Hauptgläubiger J. Neale die Fabrik in Hanley für eigene Rechnung; im Jahre 1778 trat Robert Wilson als Partner in das Unternehmen ein, das nunmehr als Neale & Co. seine Erzeugnisse markte.

Neale hat so ziemlich alle Waaren, welche Wedgwood fabricirte, angefertigt, bisweilen dieselben einfach copiren, oft aber auch nach eigenen guten Modellen arbeiten lassen.

Vase von Steingut, schwarz gesprenkelt mit vergoldeten Ornamenten von J. Neale in Hanley. 1777. 1/3 nat. Gr.

Satz von drei Vasen, einer grossen und zwei kleineren, Steingut, schwarz gesprenkelt in Nachahmung feinkörnigen Granits, mit vergoldeten Masken, Lorbeergewinden und hängenden Medaillons, welche bei der grossen Vase einen Centauren nach einer antiken Gemme, bei den kleinen das Bildniss des englischen Architekten Inigo Jones darstellen; modellirt von dem früher von Wedgwood beschäftigten, nach 1769 auch für Palmer thätigen französischen Bildhauer J. Voyez. Bez. J. Neale. Hanley. (S. Abb.)

Spülkumme, mildblaue Masse mit weissen Reliefs. Nackte Kinder mit dem Adler Jupiters, Tauben und anderen Attributen antiker Götter. Bez. Neale & Co.

Ein anderer Töpfer, Elijah Mayer in Hanley lieferte seit 1770 viel schwarze Basaltwaare, besonders in Theeservicen. Hierbei wusste er, wie in England von jeher üblich war, geschichtliche Ereignisse in volksthümlicher Weise auszunutzen. Beliebt war u. A. ein Service zur Verherrlichung der Siege Nelson's am Nil und bei Trafalgar. Nach Elijah's Tode 1813 setzte sein Sohn die Werkstatt fort.

Spülkumme von schwarzer Basaltwaare, mit figürlichen Reliefs nach Wedgwood; dabei u. A. Sterne's Maria mit dem Hündchen; bez. Mayer.

Thectopf und Spülkumme von schwarzer Basaltwaare, mit Reliefs zur Verherrlichung des Sieges Wellington's über die Franzosen bei Vittoria. Einerseits

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

ein Genius des Ruhms und Britannia, des Siegers Büste krönend; auf deren Sockel die Worte: „Viresque acquirit eundo“ d. h. im Vorschreiten wachsen seine Kräfte; auf der anderen Seite: „India, Portugal & Spain, Vittoria, 21st June 1813.“. Unbezeichnet.

Zu Shelton in Staffordshire richtete um das Jahr 1774 Samuel Hollins eine Werkstatt ein, in welcher der vortreffliche Thon von Bradwell verarbeitet wurde, derselbe, dessen sich zu Anfang des Jahrhunderts die Brüder Elers für ihre Nachahmung des rothen chinesischen Steinzeuges bedient hatten. Hollins verfertigte rothes Theegeschirr mit Relieffiguren, schwarze Basaltwaare u. A. m.; 1816 zog er sich von den Geschäften zurück.

Kaffeekanne und Milchguss von rothem Steinzeug mit guillochirten Riefeln. Unbezeichnet.

Theetopf mit chinesischen Figuren und Rococo-Ornamenten, rothes Steinzeug. Unbezeichnet.

Das weisse bedruckte und bemalte englische Steingut.

Das von Josiah Wedgwood nicht erfundene, aber verbesserte englische Steingut, die Cream Ware, wurde in unzähligen Töpfereien Englands in ungeheuren Massen für den Weltmarkt hergestellt und überschwemmte, so lange nicht die Continentalsperre Napoleon I. seinen Absatz einigermaassen eindämmte, alle Märkte des europäischen Festlandes von Spanien bis nach Russland. Seine grossen kommerziellen Erfolge waren einerseits darin begründet, dass die leichte, auch an Bruchstellen weisse und lange weissbleibende Masse vor der schwereren Fayence, deren absplitternde Emailhaut einen gelblich oder röthlich gefärbten, jede Unreinigkeit aufsaugenden Scherben freilegte, Vorzüge des Gebrauches für Haushaltungszwecke voraus hatte, anderseits darin, dass die Tafelgeschirre aus englischem Steingut bei weitem billiger waren, als die damaligen Porzellane. Zu verkennen ist jedoch nicht, dass zum Triumphe des Steingutes auch viel beigetragen hat die vollendete Ausführung, welche Wedgwood seinen Erzeugnissen angedeihen liess. Durch ihre einfachen aber edlen Formen und den schönen Schwung ihrer Umrisslinien zeichnen sich die Tafelgeschirre aus den Werkstätten von Etruria, gleichviel ob es sich um das Hauptstück des Services, die hohe, doppelgehenkelte Terrine oder den Teller mit seinem fein profilirten Rand handelt, auf das vortheilhafteste auch dann aus, wenn sie ohne Bemalung bleiben oder diese sich auf einfache Verzierungen der Ränder beschränkt.

Die Arbeiten der vielen Töpfereien, welche der Anfertigung des weissen Steingutes oblagen, gleichen sich so sehr untereinander, dass in Ermangelung eingestempelter Marken oder reicherer Ausstattung die Zuweisung an bestimmte Werkstätten in den meisten Fällen unmöglich ist. Eine Hauptstätte des Industriezweiges war das unweit von Liverpool belegene Leeds, welchem das weisse Steingut die allgemein übliche Bezeichnung Leeds Pottery verdankt.

Die Steingut-Fabrik zu Leeds wurde 1760 von zwei Brüdern Green begründet, denen später Hartley als dritter Partner beitrat. Die Firma Hartley, Greens & Co. hat i. J. 1783 ein Musterbuch ihrer Waare unter dem Titel „Designs of sundry articles of Queen's ware or Cream-coloured Earthenware, Manufactured by Hartley, Greens & Co., at the Leeds Pottery“ herausgegeben. Eine zweite, ohne Titel und ohne Jahreszahl

erschienene, wahrscheinlich erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts gedruckte Ausgabe dieses Musterbuches der Leeds Pottery befindet sich in der Bibliothek des Museums.

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Diese Ausgabe enthält auf 60 in Kupfer gestochenen Blättern die Muster der Fabrik: 221 Terrinen, Gemüseschüsseln, Compotschälchen, Saucengüsse („butter-boats"), Schüsseln, Teller, Salz-, Pfeffer- und Senfbüchsen, Plat de menagen und anderes Zubehör der Tafel, ferner Ziervasen, Leuchter, Tafelaufsätze, Kummen und Kannen zum Handwasser, Fruchtkörbe, Dintenfässer, Weihwasserbecken, Barbierbecken, Speinäpfe u. dergl. mehr. Ferner auf 11 Tafeln 48 Muster von Theetöpfen, Kaffeekannen, Zuckerdosen, Tassen u. dergl. mehr. Bei den Fruchtkörben und Nachtischtellern begegnen uns häufig durchbrochene, durch Ausstechen aus dem noch weichen Thon gewonnene Verzierungen von gefälliger Wirkung. Auch solche Fruchtkörbe kommen vor, welche aus Stäben und Wülsten weichen plastischen Thones wirklich geflochten sind.

Mit der Einführung der Cream Ware geht eine andere Erfindung, die Schmückung von Thongefässen mittelst des Ueberdruckes der mit gestochenen oder radirten Kupferplatten auf Papier gedruckten Bilder und Verzierungen Hand in Hand. Diese Erfindung wird dem Kupferstecher John Sadler in Liverpool zugeschrieben, welcher zuerst im Jahre 1752 den Ueberdruck auf Thongefässe anwandte und das von ihm und seinem Geschäftstheilhaber Guy Green rasch vervollkommnete Verfahren so geschickt handhabte, dass selbst Wedgwood lange Jahre vorzog, anstatt es selbst anzuwenden, seine fertige feine, weisse Waare von Staffordshire nach Liverpool zu senden, um sie dort bedrucken zu lassen und dann nochmals in seinen Werken zu Etruria zu brennen. Unter dem Einflusse der geläuterten Geschmacksrichtung Wedgwood's lieferte der Ueberdruck eine Fülle guter Verzierungen von Gebrauchsgeschirren. Da die schwarze und die demnächst am besten gelingende ziegelrothe Farbe nicht ausreichten, wurden vielfach nur die Umrisse der Verzierungen schwarz aufgedruckt und mit dem Pinsel aus freier Hand farbig ausgeführt. Die Leichtigkeit, mit welcher sich Landschaften, figürliche Bilder und lange Inschriften mittelst des Ueberdruckes herstellen liessen, führte in England dazu, dass dort die Töpferarbeiten in höherem Masse als irgendwo die politischen Tagesereignisse, oft in satirischer Form wiederspiegelten. Im weiteren Verfolg seines Einflusses hat das bald nach Schweden verpflanzte, aber erst gegen Ende des Jahrhunderts auf dem Continent allgemein angewandte Ueberdruckverfahren zu der Verwilderung des Geschmackes, insbesondere durch Ueberladung der Gebrauchsgefässe mit den Abfällen hoher Kunst beigetragen.

Weisses oder bemaltes Steingut.

Einfache Tafelgeschirre von guten Formen mit wenig Bemalung, bez. Wedgwood.

Teller und Kastanienschale von weissem Steingut, mit durchbrochenen Rändern, geflochtene Fruchtkörbe, unbezeichnet, von Leeds Pottery.

Bedrucktes Steingut.

Mit schwarzen Ueberdruckbildern verzierte Gefässe der Sammlung tragen zum Theil den Stempel von Wedgwood oder von Neale & Co.

Punsch-Bowle, aussen mit gedruckten Landschaftsbildern und Seemanns-Abschied und Heimkehr; innen mit farbig gemaltem Kauffahrteischiff unter Hamburger

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite)

Flagge, mit der Unterschrift: „Success to the Zee Rooss of Hamburg — Capt. Cordt Dirks — In memory of Henery Weiss & Kall Brokers — in Liverpool 15. May 1781 —. (Geschenk des Herrn J. C. Kreutz, eines Enkels des Capt. Dirks.)

Schüssel mit gedrucktem Schiff unter Hamburger Flagge für Claus Dreesen.

Teller und Confectschüsseln von Wedgwood, mit Landschaften und dem Hamburger Wappen in schwarzem Ueberdruck.

Kleine Teller von Wedgwood mit einem auf einer Gartenbank sitzenden Paar, von einem Neger bedient.

Grosse Schüsseln mit Flusslandschaften bezw. italienischen Ruinenlandschaften.

Krug mit Freimaurer-Emblemen in Rococo-Schnörkeln.

Krug mit einem Gedichte „The Sailors Tear“ und der Ansicht der von 1793 bis 1796 erbauten eisernen Brücke über den Fluss Wear, aus den Töpfereien von North-Hylton.

Englisches Porzellan.

Erst Jahrzehnte nachdem in Deutschland die Erfindung einer dem ostasiatischen Porzellan ähnlichen Masse zu einer hohen Blüthe der keramischen Kunst geführt hatte, gelang in England die Herstellung einer Masse, welche, wenn nicht ihrer chemischen Zusammensetzung, so doch ihrer äusseren Erscheinung nach den Namen von Porzellan verdiente. Diese Erfindung fiel annähernd in dieselbe Zeit, als, um die Mitte des 18. Jahrhunderts, mit Wedgwood's Auftreten der Aufschwung der englischen Töpferkunst begann. Wedgwood selbst nahm jedoch an der Entwickelung der Porzellan-Industrie in England keinen thätigen Antheil. In der Mehrzahl der englischen Manufacturen und gerade in den durch die Schönheit ihrer Erzeugnisse hervorragenden derselben wurde auch keine der sächsischen ähnliche Masse verarbeitet, sondern eine Art weichen Porzellans, dessen Zusammensetzung sehr wechselte. Als schmelzbares Bindemittel wurde eine glasartige Frittenmasse verwendet, welcher Kalk, Knochenasche oder Steatit (Speckstein) zugesetzt wurden. Die geringen Hitzegrade, welche diese Masse ertrug, führten zur Anwendung leichtflüssiger Bleiglasuren. Den Nachtheilen, welche diese Bestandtheile im Vergleich mit dem harten, feldspath- und kaolinhaltigen Porzellan für die Herstellung von Gebrauchsgeschirren und von plastischen Arbeiten mit sich führten, stand der Vorzug der leichteren Anwendbarkeit farbiger Glasuren gegenüber, welche bei dem englischen Weich-Porzellan mit den berühmten Glasuren des Weich-Porzellans von Sèvres wetteifern. Die Anfänge der ältesten englischen Porzellan-Manufacturen sind noch in Dunkel gehüllt. Nur für Worcester liegen genaue Angaben vor, wonach der Arzt Dr. John Wall und der Apotheker William Davis, welche das Geheimniss, Porzellan zu machen, kannten, mit 13 Theilhabern im Jahre 1751 eine Gesellschaft zum Betrieb einer Manufactur in jener Stadt gründeten. In den bescheidenen Anfangsarbeiten herrschte die Anlehnung an chinesische und japanische Vorbilder vor. Als im Jahre 1768 Porzellanmaler aus der zu Chelsea betriebenen Manufactur nach Worcester übersiedelten, begann hier die Zeit der Blüthe. Während deren etwa fünfzehnjähriger Dauer entstanden jene prachtvollen Gefässe, in deren tiefblauer, oft schuppenartig gemusterter, türkisblauer, lapislazuliblauer, erbsen- oder kamelienblattgrüner, kastanienbrauner oder kanariengelber Glasur weisse,

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite)

goldenumrahmte Bildfelder mit feinen vielfarbigen Malereien von Blumen oder tropischen Phantasievögeln ausgespart sind. Auch chinesische Figuren, Landschaften und Thiere wurden gut gemalt. Unter den wenig belangreichen plastischen Arbeiten fallen Tafelaufsätze mit muschelförmigen Schalen über Anhäufungen von nach der Natur modellirten und bemalten Muscheln und Meerschnecken auf, ein auch in anderen englischen Manufacturen beliebter, für das meerumflossene Land bezeichnender Vorwurf. Umfangreiche Verwendung fand in Worcester auch das Ueberdruck-Verfahren in Verbindung mit Malerei, und zwar selbst für Vasen von künstlerischen Ansprüchen. Gegen Ende des Jahrhunderts sinkt der Geschmack der Worcester-Porzellane. Nach schwankenden Erfolgen gehört „The Worcester Royal Porcelain Company, Limited" heute wieder zu den Mittelpunkten der glänzenden keramischen Industrie Englands.

Ungefähr ein Jahrzehnt vor der Gründung der Manufactur zu Worcester stossen wir auf Beweise einer in Chelsea beginnenden Porzellan-Fabrikation, welche ebenfalls eine weiche Masse verarbeitete. Schon früh wurden, wie aus den Anzeigen über Versteigerungen in den Jahren 1754 und 1756 erhellt, dort jene reizvollen kleinen Riechfläschchen angefertigt, welche mit der phantasievollen Mannigfaltigkeit ihres plastischen, meist figürlichen Schmuckes, eine vielgesuchte Specialität der Chelsea-Manufactur sind. Wie die ersten Modelle dieser Art an Meissener Vorbilder anknüpften, hielten sich auch die Figuren und Gruppen, welche von Chelsea ausgingen, in der Art ihrer Vorbilder, ohne jedoch dieselben immer zu copiren. Daneben erscheinen nationale Gestalten, eines Shakespeare, Milton, Newton, Lord Chatham, und vor Allem eines Falstaff. Als ein die Chelsea-Figuren auszeichnendes Merkmal ist die übertriebene Anwendung der mit kleinen weissen Blüthen besetzten grünen Büsche hinter den Figuren hervorzuheben. Für die Bemalung der Gewänder konnte Chelsea mit seinen leichtflüssigen Bleiglasuren, unter denen eine von weinrother Farbe sich auszeichnete, grössere Farbenpracht entwickeln als Meissen. Diesen Vorzug beutete es aber bis zur Uebertreibung aus, indem es häufig in den bunt überschmolzenen Flächen weisse Felder mit vergoldeten oder bemalten Ornamenten aussparte und solche Pracht nicht nur über die Kleider der Vornehmen, sondern auch der Hirtenmädchen und Schäfer ausbreitete. Meissen wusste in seiner Blüthezeit den malerischen Schmuck der Figuren besser in Einklang mit dem Charakter derselben zu halten. Die plastische Durchbildung von Einzelheiten, der Hände besonders, welche in Meissen oft von bewundernswerther Schönheit ist, konnte in der weichen Chelsea-Masse wenig gelingen.

Riechfläschchen aus Weichporzellan, vielfarbig bemalt. Chelsea, ca. 1755. 3/4 nat. Gr.

Nicht lange dauerte die selbstständige Blüthe Chelseas. Im Jahre 1770 ging das Werk mit seinen Vorräthen und Modellen in den Besitz von

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

W. Duesbury, des damaligen Eigenthümers einer in der Stadt Derby betriebenen Porzellan-Manufactur über, deren Gründung etwa zwanzig Jahre zurückreichte, ohne dass ihre Erzeugnisse sich bis dahin sonderlich ausgezeichnet hätten. Durch die Verbindung mit Chelsea trat nun der geschulte Stamm dieser blühenden Manufactur mit seinen reicheren technischen Erfahrungen in den Dienst der Manufactur von Derby, und fortan ist es schwierig, zwischen den Erzeugnissen der einen und der anderen zu unterscheiden. Im Jahre 1784 wurden sie vollends verschmolzen, nachdem schon neun Jahre vorher auch die Bestände einer zu Bow seit dem Jahre 1744 in Betrieb gewesenen, weniger bedeutenden Manufactur in den Besitz W. Duesbury's übergegangen waren. In Derby wurden gleichfalls viele Statuetten nach Meissner Art angefertigt, wobei in deren Bemalung mehr Maass gehalten ward als bei den überreich decorirten Chelsea-Figuren. Als eine Specialität betrieb Derby seit 1770 die Anfertigung von Statuetten aus weissem Biscuit-Porzellan.

Obwohl bei mehreren der Massen, welche in den genannten Manufacturen verarbeitet wurden, schon seit der Mitte des Jahrhunderts Knochenasche ein wesentlicher Bestandtheil gewesen war, hat man die Einführung dieses Stoffes in die Masse des englischen Weich-Porzellans zu Unrecht dem Josiah Spode zugeschrieben. Dieser betrieb um 1800 in Stoke eine Manufactur, deren Erzeugnisse sich durch technische Vorzüge auszeichneten, sich jedoch nicht über den sinkenden Geschmack der Keramik jener Zeit zu erheben vermochten.

Neben den Leistungen der genannten Manufacturen in Weich-Porzellan fallen diejenigen, welche Manufacturen in den Städten Plymouth (1768—1771) und Bristol (1768—1781) in kaolin- und feldspathhaltigem Hart-Porzellan boten, wenig in's Gewicht. Nirgend trat eine selbstständige Richtung hervor. Auch in Wedgwood's Etruria wurde ein echtes Porzellan hergestellt, jedoch erst nach dem Tode des Gründers zu Anfang des 19. Jahrhunderts und nur während weniger Jahre.

Beispiele von englischem Weichporzellan:

Riechfläschchen in Gestalt eines neben einem Rosenbusch kosenden Liebespaares in der Zeittracht; als Stöpsel ein Rosenstrauss in Goldfassung. Chelsea, ca. 1755. (S. Abb. S. 487.)

Statuette: Minerva, auf einem Rocaillesockel vor einem Baumstumpf, welchem blühende Zweige entwachsen; die linke Hand an einem, auf einen Bücherhaufen mit der Eule gestützten Schild, in der erhobenen Rechten eine (fehlende) Lanze. Reich bemalt, das Untergewand mit einem für Chelsea charakteristischen Muster: in dunkelviolettem, mit grüngeränderten, goldengeäugten Runden besäetem Grund grosse rundgeschweifte, roth und gelb gesäumte weisse Felder mit Goldblumen. Marke: ein goldener Anker. Chelsea, ca. 1760. (Gesch. d. Herrn Commerzienrath Albert B. Alexander.)

Statuette: Andromache, trauernd über der Asche Hectors. Auf eckigem, mit Mäander umrandetem Sockel eine Frau mit Diadem, gelehnt auf eine Urne, das Haupt auf die Rechte gestützt, in der Linken einen Kranz. Unbez. Eingeritzt: No. 100. Chelsea-Derby ca. 1775. (Geschenk von Frau Caroline Lorenzen.)

Tasse, doppelgehenkelt: citronengelbe Glasur, in ausgesparten, golden eingefassten Rundfeldern Landschaften in zarten Farben: „Views near Cromford Derbyshire.“ Bez. in Blau mit dem von William Duesbury um 1788 für die

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Chelsea-Derby-Porzellane eingeführten Zeichen: über einem D zwei gekreuzte Stäbe mit je 3 Punkten in den spitzen Winkeln und eine Krone. (Gesch. des Herrn Joh. H. Robinow.)

Zwei Teller, mit farbigen Landschaften „Near Allestry. Derbyshire" bezw. „View in Leicestershire". Die Ränder mit reichem Gold-Ornament. Bez. mit der vom jüngeren Duesbury eingeführten Marke in Eisenroth. Derby, Anfang des 19. Jahrhunderts.

Teller, bemalt mit grünbeblätterten, goldene Beeren tragenden, goldenen Epheuranken und rothen Rosen. Bez. mit der flüchtig ausgeführten Marke von Derby in Lila. Anfang des 19. Jahrhunderts.

Flache Schale, bemalt mit chinesischen Blumenmotiven in Blau, Eisenroth und Gold. Bez. 944. — Fabrik v. Worcester.

Tiefer und flacher Teller, mit Rococo-Blumen und Behangmuster in dunkelblauem Ueberdruck. Bez. mit dem Halbmond von Worcester in Blau.

Deckeltasse, auf blauem, goldengeschupptem Grund vielfarbige Blumenhaufen. Doppelhenkel mit Flügelpferden und Knauf mit Schmetterling, vergoldet. Bez. Spode 1166. Anfang des 19. Jahrhunderts. (Gesch. v. Frau Aug. Gutheil.)

Das rothe Steinzeug im 18. Jahrhundert.

Bei der Vorgeschichte der Meissener Manufactur ist der Rolle gedacht worden, welche die Versuche, das rothe chinesische Steinzeug nachzuahmen, in der europäischen Töpferkunst zu Anfang des 18. Jahrhunderts gespielt haben. Während man in England (Gebrüder Elers, Wedgwood, Samuel Hollins) eine ähnliche Masse noch bis zum Ende des Jahrhunderts verarbeitete, scheint man in Holland diese Richtung nicht weiter verfolgt und auch in Meissen wenige Jahrzehnte nachdem die Herstellung des weissen Porzellans gelungen war, das rothe aufgegeben zu haben. Ein Zweig dieser Fabrikation, die Herstellung der rothen Waare mit dunkelbrauner oder schwarzer Glasur und Bemalung in Gold oder Silber ist jedoch, nachdem er in Meissen längst verlassen war, an anderen Orten noch lange, an einer Stelle sogar noch zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts gepflegt worden. Er verdient um so grössere Beachtung, als es sich um bisher hartnäckig der Meissener Manufactur oder gar ausschliesslich dem Erfinder Böttger gutgeschriebene Erzeugnisse von nicht geringer kunstgewerblicher Bedeutung handelt.

Nach den von W. von Seidlitz veröffentlichten Mittheilungen über die Anfänge der Meissener Porzellanmanufactur werden in dem Bericht des Directoriums vom 28. October 1710 über die Leipziger Ostermesse „schwarz glasurte und laccirte Gefässe" aus der „rothes Porzellan" genannten neuen Masse, neben schlichten, geschnittenen, polirten Gefässen erwähnt. Eine Notiz vom 20. April desselben Jahres bemerkt, dass die schwarz lackierten Gefässe „mit indianischen (d. h. chinesischen) güldenen Figuren" geziert seien. In dem am 28. Mai 1711 aufgenommenen Inventar werden mehrfach Glasuren erwähnt, und dann stets entweder mit geschnittenen Ornamenten, namentlich an Theekannen, oder mit Bemalung in Gold. Häufig wird die Lackierung der Gefässe erwähnt; gewöhnlich sind diese „mit Gold laccirt" oder „laccirt mit Gold und Farben", einmal auch „mit Silber laccirt". Von einem Theeschälchen heisst es „in Venedig emaillirt".

Für die Unterscheidung dieser frühen glasirten und vergoldeten eigentlichen Böttgerwaare von ihrer später an anderen Orten hergestellten

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Nachahmungen kommt es auf die richtige Bedeutung der Worte „laccirt“ und „emailliert“ an. Uns scheint der einfachste Sinn derselben das Richtige zu treffen. Lackiert sind diejenigen Gefässe, bei denen Gold und Farben nicht mit Hülfe eines Flussmittels im Feuer, sondern mit Hülfe eines Lackes kalt oder doch nur unter mässiger Wärme befestigt sind, wogegen bei den emaillierten Verzierungen (es kommt auch der Ausdruck „mit Golde emailliert“ vor) die Befestigung im Brennofen stattgefunden hat. Offenbar verstand man in Meissen Anfangs nicht, das Gold auf heissem Wege zu befestigen. Dies erklärt, warum man zu jenem Zwecke rothe Waare (später auch die weisse) nach Venedig sandte, und wahrscheinlich auch, warum der Flüchtling Hunger nach seinem Aufenthalt in Wien und Venedig i. J. 1725 in Meissen wieder zu Gnaden aufgenommen wurde und zwar ausdrücklich, um „mit Golde zu emaillieren“. Er hatte dies Verfahren eben inzwischen zu Venedig, wo es in den Glasfabriken bekannt war, kennen gelernt. Trifft diese Vermuthung zu, so würde alles rothe Steinzeug, aber auch das Porzellan, an welchem eingebrannte Goldverzierungen vorkommen, jünger sein, als das Jahr 1725, soweit es nicht etwa in Venedig „mit Golde emailliert“ worden. Farbige Glasflüsse auf das Porzellan zu schmelzen, brauchten die Meissener Maler nicht erst in Italien zu lernen, da ihnen die Verfahren der Emailmaler hierzu Anleitung boten, und ja schon vor dem Jahre 1725 farbige Schmelzmalereien auf Fayencen in Deutschland ausgeführt worden waren.

Für die Richtigkeit unserer Vermuthung fällt in's Gewicht, dass die Böttger zuzuweisende rothe Waare mit schwarzer Glasur und Vergoldung letztere auf rother Untermalung zeigt, welche schon in Folge der einfachen Abnutzung des Goldes durch den Gebrauch zu Tage tritt, während bei der jüngeren Waare das Gold und Silber der Glasur wirklich eingebrannt ist und sich daher von derselben nicht einmal durch Kratzen völlig entfernen lässt. Nicht ausgeschlossen ist allerdings, dass in späterer Zeit (nach Hunger's Rückkehr) auch in Meissen die solidere Vergoldung im Feuer angewandt wurde. Wie lange überhaupt, nachdem in Meissen die edlere weisse Masse geglückt war, daneben noch die rothe Masse verarbeitet wurde, liegt im Dunkeln. Andere Fabriken, welchen das Eindringen in das Arcanum des echten Porzellans versagt blieb, mochten dagegen noch längere Zeit in dem rothen Porzellan einen Ersatz finden. Zu diesem Ende war es nicht nöthig, eine Masse von gleicher Güte und Härte, wie das echte rothe Steinzeug Böttger's herzustellen, und in der That unterscheidet sich die jüngere Waare, so ähnlich sie auch mit ihren Chineserien und Laub- und Bandelwerk-Ornamenten der Böttger-Waare sein mag, von dieser ganz wesentlich durch ihre weit geringere Härte. Während Böttger's Steinzeug der Feile wiedersteht oder kaum von ihr angegriffen wird, schneidet die Feile in die Masse der jüngeren Waare mit solcher Leichtigkeit ein, dass dieselbe die Bezeichnung „Steinzeug“ kaum mehr verdient und man sie richtiger ein rothes Steingut nennen möchte.

Müssen wir diese jüngere Waare, von welcher das Museum auserlesene Beispiele besitzt, Böttger absprechen, so ist die Frage nach ihrem wahren Ursprung doch nicht leicht zu beantworten.

Das erste Anrecht, hierbei gehört zu werden, hat das im Regierungsbezirk Potsdam belegene Städtchen Plaue an der Havel. Dorthin hatte

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

ein im Jahre 1713 aus Meissen entflohener Arbeiter Böttger's, Samuel Kempe, das Geheimniss der rothen Waare gebracht, zu deren Herstellung der Minister von Görne, der Erbauer des dortigen Schlosses, eine Fabrik einrichtete. Schon 1715 konnte diese mit ihrer rothen Waare die Leipziger Michaelismesse beschicken. Ueber die Erzeugnisse der Plaue'schen Manufactur in ihren ersten Jahren liegt zunächst die Aussage des Dresdener Töpfers Mehlhorn vor, welchen Böttger im April 1715 gegen eidliches Versprechen baldiger Rückkehr als Spion nach Plaue geschickt hatte. Nach nur viertägigem Aufenthalt entwich Mehlhorn, um seinem Herrn zu berichten, die rothe Masse und die Oefen in Plaue seien gut, nur fehle die schwarze Glasur und das weisse Porzellan. Im Widerspruch hiemit stehen anderweitige Nachrichten, welche von ansehnlichem Betrieb in Plaue melden. Danach wurden unter der Direction von David Pennewitz 34 Arbeiter beschäftigt, welche aus „braunem und schwarzem Porzellan" Gefässe und Figuren herstellten, matte und glänzende, mit Reliefs und Schnitt verzierte, mit Farben und Gold bemalte — dem Aeusseren nach eine der Böttger'schen ganz ähnliche Waare. Man hat daher die Vermuthung ausgesprochen, Mehlhorn habe eine Doppelrolle gespielt, nicht nur seinem Auftraggeber falsch berichtet, sondern vielleicht gar der Plauer Fabrik das Geheimniss des weissen Porzellans verrathen, da die Arbeiter derselben 1716 auf dieses Geheimniss vereidigt wurden, und ein „blaulichtes Porzellan" als eine Specialität Plaues erwähnt wird. Für die Leistungsfähigkeit Plaues um diese Zeit spricht auch, dass Peter der Grosse sie i. J. 1716 besuchte und ein Service in brauner Masse mit seinem Wappen in Gold bestellte. Nach Pennewitz' Austritt 1720 scheint die Fabrik gesunken zu sein; 1729 hat sie zum letzten Mal die Leipziger Messe beschickt; 1730 ist sie eingegangen. Von all' ihren Erzeugnissen ist kein einziges Stück heute mit Sicherheit nachweisbar. Der Ruhm Böttger's hat ihre Verdienste verschlungen.

Selbst wenn man ohne weitere Beweise einen Theil der weniger harten, vor 1730 entstandenen rothen Waare mit schwarzer Glasur und Goldmalerei nach Plaue verweisen wollte, blieben dadurch doch die Stücke mit jüngeren Jahrzahlen unerklärt. Sehen wir uns nach einer Erklärung für dieselben um, so stossen wir auf eine andere Spur desselben Kempe, welcher die rothe Waare in Plaue eingeführt hatte.

Dieser Samuel Kempe wurde wegen seiner Kränklichkeit bald wieder aus Plaue entlassen und ging — so berichtet Engelhardt in seiner 1837 auf Grund urkundlicher Quellen verfassten Biographie Böttger's — nach Bayreuth, wohin er durch Domestiken der Königin Christine, einer Tochter des Markgrafen, Empfehlungen sich zu verschaffen gewusst hatte. Er richtete dort auf markgräfliche Kosten eine Fabrik braunen Porzellans ein, entwich aber bald wieder unter Entwendung verschiedener Sachen, ward eingeholt und zeitlebens auf der Feste Culmbach gefangen gehalten, damit er, wie der Markgraf sagte, Niemanden mehr betrügen könne.

Weiter reichen die urkundlichen Nachrichten bis jetzt nicht. Dass Kempe sich auf die Herstellung des „braunen Porzellans" verstand, hat er in Plaue bewiesen, und wir stehen nicht an, zu vermuthen, dass aus der von ihm in Bayreuth eingerichteten Fabrik die Mehrzahl der nicht in Meissen oder Plaue angefertigten „rothen und braunen Porzellane" mit eingebrannter Vergoldung oder Versilberung hervorgegangen ist. Die reichsten

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

und schönsten Arbeiten dieser Art würde man, wenn diese Vermuthung sich bestätigt, fortan nicht mehr als rothe Böttger-Waare, sondern als Bayreuther Waare anzusprechen haben.

Die Untersuchung der nicht seltenen Gefässe dieser Art wird sich auf die Bestimmung der an denselben vorkommenden Wappen und auf etwaige Bezeichnungen an der Waare selbst zu erstrecken haben. In letzterer Hinsicht hätte ein im Antiquitätenhandel bemerktes, stattliches, auf braunschwarzem Grunde reich versilbertes Uhrgehäuse, dessen etwas schwere Rococo-Formen auf die Mitte des 18. Jahrhunderts deuten, jeden Zweifel heben können. Leider hat jedoch die Absicht eines Vorbesitzers, dieses Stück als Böttgerwaare an den Mann zu bringen, denselben verleitet, die ursprüngliche Bezeichnung desselben, welche mündlicher Ueberlieferung nach „Bayreuth“ gelautet haben soll, abzuschleifen und nur die Anfangsbuchstaben F. P. und darunter J. A. F. bestehen zu lassen.

Dass eines der schönsten Stücke unserer Sammlung, der mit reicher Goldmalerei verzierte Teller aus der ehemaligen Sammlung Hammer, über den Initialen des Goldmalers, und zwar ebenfalls J. A. F., mit einem B bezeichnet ist, ähnlich wie die Bayreuther Fayencen, mag unsere Vermuthung verstärken, ohne ihre Richtigkeit zu beweisen. In diesem Sinne darf auch auf die Verwandschaft des mit dem preussischen Adler und dem F Friedrich's des Grossen in Silber bemalten Tellers mit der auf Bayreuther Fayencen beliebten Anbringung fürstlicher Wappen und Initialen verwiesen und an die Beziehungen des markgräflichen Hauses zum preussischen Königshause erinnert werden.

Wahrscheinlich ist, dass die Herstellung des braunen Porzellans in Bayreuth eingestellt wurde, als man auch dort das weisse Porzellan anfertigen lernte, also um die Mitte des Jahrhunderts. Der Maasskrug unserer Sammlung trägt die Jahrzahl 1742, jedoch muss das erwähnte Uhrgehäuse um etwa ein Jahrzehnt jünger sein.

Ein halbes Jahrhundert später taucht die braunschwarz glasirte Waare mit Silbermalerei noch einmal sporadisch in Schlesien auf. Demmin erwähnt mit „Proskau“ gestempelte Tassen, u. A. eine solche, welche mit dem Mecklenburger Wappen und der Jahrzahl 1817 bemalt ist.

Teller, Gold-Decor. Im Spiegel ovaler, von zwei Löwen gehaltener Wappenschild, am Rande Laub- und Bandelwerk mit Thiermasken, von denen Festons herabhängen. Bezeichnet in Gold mit einem B und darunter J. A. F. (Aus der Sammlung Hammer.)

Teller, Silber-Decor. Im Spiegel chinesischer Kunstreiter und Paukenschläger in Sechspass, welcher aufgelegt ist auf einen sechsstrahligen Stern, an dessen Enden jedesmal bekröntes F. Am Rande bekrönte preussische Adler zwischen Laub- und Bandelwerk. Unbez.

Maasskrug, walzenförmig, mit Zinndeckel (Stempel halber Adler, Reichsapfel und M), Silber-Decor. In Laub- und Bandelwerk gekrönte Kartusche mit dem gekrönten Namenszug J. C. F., darunter Anno 1742. Unbez.

Theeservice, bestehend aus Theetopf, Spülkumme, zwei Paar Tassen und Zuckerschale; die Laub- und Bandelwerk-Verzierungen in Silber und theilweiser Vergoldung, darin figürliche Scenen in vorwiegend chinesischem Geschmack. Der Theetopf bauchig, auf Löwenfüssen, mit sehr kleinem Ausguss. An den ungehenkelten Obertassen innen und aussen figürliche Scenen; auf der einen Untertasse kämpfende Indianer. In der Zuckerschale innen Ziegenhirt. Alle Stücke unbezeichnet.

Das Steingut (feine Fayence) ausserhalb Englands.

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Den Anstoss zur Herstellung jener neuen Art Töpferwaare, welche man schon bei ihrem ersten Auftreten im 18. Jahrhundert in Deutschland als Steingut bezeichnete, haben die grossen kommerziellen Erfolge der Engländer, Wedgwood's an erster Stelle, mit ihren als „Queens ware", Cream coloured ware", „Leeds Pottery" durch ganz Europa vertriebenen Gebrauchsgeschirren gegeben. Das englische Steingut trat überall, wo es nicht durch Einfuhrverbote ausgesperrt war, in so nachdrücklichen Wettbewerb mit der bis dahin für das Tafelgeschirr allgemein üblichen Fayence, dass man nothgedrungen selber um Herstellung des Steingutes sich bemühen musste. Weniger wurde von der englischen Einfuhr das Porzellan betroffen, weil dieses immer noch verhältnissmässig zu kostspielig war, als dass es für das Tafelgeschirr allgemeine Anwendung hätte finden können, und für das Kaffee- und Theegeschirr, aus dem es die Fayence schon seit Längerem verdrängt hatte, eine bevorzugte Stellung behauptete, welche durch das für diese Zwecke weniger geeignete englische Steingut nicht sonderlich bedroht wurde.

Der Scherben des englischen Steingutes und seiner kontinentalen Nachahmungen besteht in der Regel nur aus einer Mischung plastischen Thones mit gemahlenen Feuersteinen oder Quarzkieseln, bisweilen noch einem Zusatz von Kaolin. Die sich nahezu oder völlig weiss brennende Masse bedurfte nicht mehr der für die Fayence nöthigen weissen Zinnglasur, sondern erhielt einen durchsichtigen, zumeist bleiischen Ueberzug, dem aus Gründen des Geschmackes, um dem kalten Weiss einen wärmeren Thon zu geben, bisweilen gelblich färbende Metalloxyde in sehr geringer Menge hinzugefügt wurden. Die Möglichkeit, das Steingut in der Masse zu färben, führte zur Herstellung von Gefässen aus durcheinandergekneteten Thonen von verschiedener Farbe. Bemalen liess sich das Steingut sowohl in einmal gebranntem Zustande, vor dem Auftrag der Glasur, als Biscuit, wie auf der schon geschmolzenen Glasur mit Muffelfarben. Für den Ueberdruck von Kupferstichen eignete es sich ganz besonders. Seine Ueberlegenheit für den alltäglichen Gebrauch beruhte in seiner grösseren Wohlfeilheit (wegen der Anwendung von Steinkohlenfeuerung) und der leichteren und doch härteren Masse, welche beim Absplittern von Theilchen immer noch weiss bleibt; bei der englischen Waare aber auch in den guten, selbst die gewöhnlichsten Gefässe veredelnden Formen, welche Wedgwood eingeführt hatte.

Das Steingut in Deutschland.

Von allen festländischen Steingut-Fabriken verdienen die in der landgräflich hessischen Hauptstadt Cassel betriebenen an erster Stelle genannt zu werden. Die erste dieser Fabriken bezweckte, wie wir aus den gründlichen Untersuchungen A. von Drach's über die keramischen Fabriken in Alt-Kassel erfahren, die Herstellung von „gelber Steinfaience", d. h. die Nachahmung des englischen Steingutes. Dem Hofkonditor Simon Heinrich Steitz war am 27. September 1771 ein Privileg für diese Waare verliehen worden; jedoch trat er schon 1774, nachdem er fast sein ganzes Vermögen in das Unternehmen gesteckt hatte, dieses gegen eine mässige Entschädigung an den Landgrafen ab. Eine in der Zwischenzeit von dem Baron le Fort unweit der fürstlichen Porzellanfabrik als Actienunternehmen begonnene „Fabrique von feuerfesten Steingefässen" hatte

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

kein besseres Schicksal; in ihrem Konkurs erwarb die landgräfliche Regierung ebenfalls i. J. 1774 die Gebäude.

Aus dem bei der Uebernahme aufgenommenen Inventar über die Steitzischen Vorräthe ergiebt sich, dass die Fabrik nicht nur Haus- und Tischgeräthe in den mannigfachsten Mustern, sondern auch vielerlei sog. Galanterien und grosse Figuren angefertigt hat, u. A. eine stehende Venus von 27 Zoll Höhe, einen sitzenden Windhund in Lebensgrösse, eine Leopardengruppe von 26 Zoll Höhe, eine Büffelgruppe von 22 Zoll Höhe, eine Parforcejagd mit Hirsch, Pferd, Jäger und Hunden. Steitz, der ein Erfinder-Genie und als Künstler nicht unbegabt war, hatte sich verpflichtet, in der Steinfayence-Fabrik als Arkanist thätig zu sein, errichtete aber alsbald eine neue Fabrik, in welcher er die damals in die Mode gekommenen englischen Vasen nachahmen wollte, welche Wedgwood in seinen Waarenverzeichnissen als „Terracotta, ähnlich dem Agat, Jaspis, Porphyr und anderen mehrfarbigen Steinen von der kristallinischen Art“ erwähnt. Steitz leistete in dieser Gattung Vorzügliches, er begnügte sich nicht mit gemalten Nachahmungen, sondern formte seine Vasen wie Wedgwood aus in der Masse verschieden gefärbten, durcheinander gekneteten Thonen. Sehr mannigfach waren seine Vasenformen, für die neben ihm Fr. Chr. Hillebrecht als Modelleur thätig war; von Drach erwähnt Schlangen-, Medaillon-, Fisch- und Kannenvasen, Vasen mit Venus-, Satyr-, Bocksköpfen, Garnituren von abnehmender Grösse. Die in verschiedenen Farben, weiss, schwarz, grün, roth, braun und marmorirt angefertigten Stücke wurden, wie ihre Vorbilder, noch durch kalt aufgetragene Vergoldung verziert. Auch diese zweite Steitzische Fabrik wurde 1778 auf landgräfliche Rechnung übernommen.

Somit bestanden in jenem Jahre in den herrschaftlichen Fabrikgebäuden vier verschiedene Betriebe, die älteren der gewöhnlichen Fayencen und des feinen Porzellans, die neueren der gelben Steinfayencen und der Steitzischen Vasen. Der Absatz hielt jedoch nicht Schritt mit dem Anwachsen der Vorräthe und die Einschränkung des Betriebes schien nicht mehr zu vermeiden. Da beschleunigten die Betrügereien eines keramischen Schwindlers, Namens Villars, welcher sich durch Versprechungen, Porzellan um sehr billigen Preis herstellen zu wollen, in das Vertrauen des Landgrafen eingeschlichen hatte, und nach Erhebung von Vorschüssen heimlich entwichen war, das Ende. Der Landgraf scheint die Freude an den Fabriken verloren zu haben, die Subvention wird herabgesetzt und durch das Aufarbeiten der Vorräthe die Liquidation i. J. 1787 eingeleitet. Mit dem Jahre 1788 hört nach zwanzigjährigem Betrieb die „feine Porzellanfabrik“ zu Cassel auf.

Ihre beiden Schwesteranstalten die „Gelbe Steinfaience-Fabrik“ und die „Vasen-Fabrik“ überlebten sie. Die erstere wurde von dem Modelleur Fr. Chr. Hillebrecht, die letztere nochmals von dem Hofkonditor Steitz, jedoch nur in Pacht übernommen. Dem Hillebrecht wurde die Anfertigung von Gegenständen aus durchaus gefärbter Masse, wie Steitz sie verarbeitete, untersagt und die Bezeichnung seiner Waaren mit dem hessischen Löwen vorgeschrieben. In beider Hinsicht scheint Hillebrecht seinen Verpflichtungen jedoch nicht nachgekommen zu sein. Steingutgefässe mit jener Marke sind bisher auch nicht nachgewiesen. Nach Hillebrecht's Tode, 1801, versuchte der Sohn die Fabrik fortzuführen, musste aber schon 1805 seine Zahlungen einstellen.

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Der Hofkonditor Steitz führte die Vasen-Fabrik noch etliche Jahre fort, musste es sich aber gefallen lassen, durch Einbelassen der Hälfte seiner Konditorbesoldung die auf 2000 Thaler bewertheten Vorräthe zu bezahlen. Gegen Ende des Jahrhunderts gelang es ihm, den Betrieb wieder gewinnbringend zu gestalten. Er musste jedoch, da man den Hofkonditor nicht mehr als Fabrikanten haben wollte, im Jahre 1800 die Pacht an seinen Sohn abtreten. Die Anfertigung von Vasen wurde nun beschränkt und mehr Gebrauchsgeschirr hergestellt, für welches immer neue Formen zu ersinnen, Steitz aber noch unablässig besorgt war. Noch 1805 war die Fabrik in Steitzischen Händen. Später ging sie in die Hände eines ihrer früheren Arbeiter, Johann Nellstein, über. Noch Jahrzehnte wurde der Betrieb fortgesetzt, ohne jedoch wieder die frühere Höhe zu erreichen.

Vase von Steingut, weiss, grau, manganbraun marmorirt, mit weissen vergoldeten Auflagen. Cassel, Steitzische Vasenfabrik, Ende des 18. Jahrhunderts.

Ziervase, marmorirt, aus weissem, grauem und manganbraunem Thon gemengt; behängt mit weissen (ursprünglich vergoldeten) Tüchern; weisse Henkel und auf dem Deckel eine verhüllte Frau. Runder Fuss. (S. Abb.) Ein Paar Ziervasen, Steingut, aus gemengtem Thon, schwarz, dunkelziegelroth und grün marmorirt. Bocksköpfe als Griffe und eine verhüllte Frau auf dem Deckel vergoldet. Runder Fuss. Unbez. Steitzische Vasenfabrik in Cassel. Ende des 18. Jahrhunderts.

Die Geschichte der sächsischen Fayencen des 18. Jahrhunderts bedarf vor Allem einer Klärung des nicht gering zu schätzenden Antheils Böttger's und Eggebrecht's, auf welche wahrscheinlich jene grossen, jetzt im Johanneum zu Dresden bewahrten, mit Blaumalerei nach Delfter Art verzierten Vasen und Blumenkübel zurückzuführen sind, welche im Führer durch die Dresdener Gefässsammlung noch als Erzeugnisse der Hubertusburger Steingut-Fabrik angesprochen werden. Diese Fabrik gehört, wie R. Berling nachgewiesen hat, erst dem letzten Drittel des Jahrhunderts an. Im Jahre 1770 erhielt der Fayencetöpfer Johann Samuel Friedrich Tännich, welcher uns auch bei der Kieler Fayence-Fabrik begegnet, die Erlaubniss zur Anlage einer Fayence-Fabrik in Räumen des Schlosses. Unter seinen ersten Arbeiten werden gute Oefen erwähnt. Im Jahre 1774 ging Tännich ab, welcher nur von dem Grafen von Lindenau vorgeschoben worden war, und dieser selbst trat an die Spitze des Unternehmens. Dem Aufblühen desselben stand jedoch die Furcht des Grafen Marcolini im

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Wege, die Hubertusburger Fayence könne dem Meissner Porzellan Abbruch thun. Lindenau verzichtete auf deren Fortführung und überliess sie „aus patriotischem Eifer“ fast ohne Entgelt dem Kurfürsten. Nach ihrem Uebergang in dessen Besitz, 1776, wurde sie in eine Steingut-Fabrik nach englischem Muster umgewandelt und im Namen des Grafen Marcolini fortgeführt. Zahlreiche Gefässe, Tafel- und Kaffee-Service, selbst Aufsätze, Pracht- und Ziergefässe in der Art der feinen Fayence der Engländer gingen aus ihr hervor. Von 1814 bis 1835 wurde der Betrieb im Namen des Königs von Sachsen fortgesetzt. Die meisten Ergebnisse dieses Abschnittes sind Gebrauchsgeschirre von fester, feinkörniger weisser Masse, mit einem Anflug von Gelb, welcher auch der Glasur eigen ist. Auch blaue, rothe, braune, schwarze, marmorirte, bronzirte Bemalung kommt vor, welche nicht immer im Feuer aufgebrannt, sondern oft als Lack auf den unglasirten Scherben aufgetragen ist. Ausnahmsweise wurden auch Krucifixe aus glasirtem, unbemaltem Steingut angefertigt. Die englischen Modellen nachgebildeten Gefässe Hubertusburgs sind nicht sicher zu bestimmen, da sie meistens, nach dem Vorgange anderer deutschen Steingutfabriken, betrüglicher Weise mit dem Namen Wegdwood's gestempelt wurden, dessen Erzeugnisse sie vom sächsischen Markte verdrängen sollten. Erst im 19. Jahrhundert kam ein Stempel mit der Ortsbezeichnung in Gebrauch. Nach 1835 verfiel die Fabrik unter privater Leitung; bald nach 1848 ging sie ein.

Von den übrigen deutschen Steingut-Fabriken geht nur Proskau in Schlesien selbstständige Wege. Die dort 1763 begründete Fayence-Fabrik erstreckte ihren Betrieb 1786 auf Steingut und wandte als eine der ersten in Deutschland den Ueberdruck von Kupferstichen auf dasselbe an, wobei ihr der Breslauer Kupferstecher Endler behülflich war. In späterer Zeit ist der Ueberdruck, insbesondere von Landschaftsbildern auch in Reinsberg bei Neu-Ruppin gepflegt worden. Auch dort schloss sich die Verarbeitung der neuen, weissen Masse an eine ältere Fayence-Fabrik an, welche von dem Berliner Kaufmann Lüdike um die Mitte des Jahrhunderts begründet worden war und ihre mit Blaumalereien verzierten Gefässe mit einer aus R und L zusammengesetzten Marke bezeichnet hatte. Die gleiche Entwickelung vollzog sich in der Fayence-Fabrik zu Rendsburg in Holstein, wo des Apothekers Clar Versuche zur Herstellung eines dem englischen sehr ähnlichen Steingutes führten, wie dies im Zusammenhang mit den Fayencen von Rendsburg des Näheren erörtert ist. Auch die Hanstein'sche Fayence-Fabrik zu Münden im Hannoverschen konnte sich dem Zuge der Zeit nicht entziehen; der Aufschwung ihrer Steingut-Fabrikation fällt aber erst in den Anfang des 19. Jahrhunderts, als der Ausschluss der englischen Waare den Absatz der deutschen erleichterte. Erst um diese Zeit ging auch die Fabrik zu Poppelsdorf bei Bonn zum Steingut über und folgte zunächst den englischen Vorbildern. Ihr Betrieb erhob sich in den 20er Jahren, nachdem der Bonner Kaufmann Ludwig Wessel denselben übernommen hatte zu industrieller Bedeutung. In den dreissiger Jahren sind mit schwarzen Ueberdruckbildern, u. A. mit Genrescenen im Geschmack jener Zeit, verzierte Gefässe, aus ihr hervorgegangen. Später griff sie daneben wieder zur Herstellung von Porzellan. Sie befindet sich noch jetzt im Besitz von Nachkommen von Ludwig Wessel und behauptet eine ansehnliche Stellung unter den, auch den Weltmarkt mit

billigerer Waare versorgenden keramischen Anstalten Deutschlands. Die noch jüngere Steingutfabrik zu Damm bei Aschaffenburg hat mit Hülfe der alten Formen Nachahmungen der Höchster Porzellan-Figuren und Gruppen in bemaltem Steingut hergestellt. Von den zahlreichen jüngeren Steingutfabriken ist wegen ihres örtlichen Interesses noch zu erwähnen die in den 50er Jahren von dem Engländer William Dawson begründete Steingut-Fabrik zu Buxtehude am linken Ufer der Unterelbe. Dieselbe hat nach englischer Weise bemaltes und bedrucktes Steingut, aber auch, wohl nur versuchsweise, bedrucktes Frittenporzellan fabricirt. Nur wenige Jahre hat sie bestanden.

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

In den dreissiger Jahren hat die Feilner'sche Fabrik von Fayence-Oefen in Berlin sich auch mit der Nachahmung griechischer Vasen befasst. Die Masse ist ein sich roth brennender Thon mit dünner bleiischer Glasur von mässigem Glanz.

Durchbrochener Fruchtkorb von weissem Steingut; Unterschüssel zu einem solchen mit blauen Rändern; Näpfchen für Dickmilch in Fischform. Rendsburg in Holstein, Clar'sche Fabrik, Ende des 18. Jahrhdts.

Blumengefäss von Steingut, an den Schmalseiten des von einem Kelch von Eichblättern umgebenen fächerförmigen Gefässes bemalte Frauenköpfe; auf den von einem grünem Schuppenband eingefassten Breitseiten in schwarzem Ueberdruck eine Sauhatz und ein Rebhuhn mit Küchlein, bez. F. G. Endler 1798. (Endler lebte als Kupferstecher in Breslau und führte den Ueberdruck von Kupferstichen auf Porzellan und Fayence in Schlesien ein.) Die Unterschüssel mit dem Stempel Proskau.

Milchkännchen von graurothem Steingut, verziert mit Blattkelch und Masken in Relief mit nicht eingebrannter schwarzer Bemalung und Vergoldung. Stempel: K. S. St. F. H—., d. h. Königlich Sächsische Steingut-Fabrik Hubertusburg, ca. 1820.

Zwei Zierschüsseln aus hellrothem Thon, mit durchsichtiger Glasur und in Schwarz und Weiss nach antiken apulischen Vasen gemalten Bildern. Auf beiden Schüsseln dieselbe Darstellung einer sitzenden Frau zwischen einem Jüngling mit Kanne und einem Mädchen mit Sonnenschirm. Die eine bez. J. C. Feilner & Comp., Berlin, 1835, die andere A. Gebhard, Berlin, 1840.

Das Steingut in Frankreich, Belgien, Holland, Schweden, Italien.

Frankreich hatte sich durch königliche Patente vom 16. August 1740 und 12. März 1749 gegen die Einfuhr englischer Töpferwaaren abgeschlossen. Als i. J. 1780 zwei Brüder Leigh, Leiter von englischen Steingut-Fabriken, ihr Vaterland wegen der anti-katholischen Bewegung verlassen hatten, fanden sie mit ihrem Plan, eine Steingut-Fabrik nach englischem Muster einzurichten, in Douay günstigen Boden. Der Kaufmann Bris trat ihrem Plane bei, erreichte von der Municipalität die Anweisung eines Grundstückes und schoss die nöthigen Gelder vor; im Juni 1781 schlossen Bris und die Brüder Leigh einen Gesellschaftsvertrag, und die Fabrikation begann alsbald — wie mit dem Namen Leigh & Co. gestempelte Stücke bezeugen. Schon 1782 nöthigten jedoch finanzielle Schwierigkeiten zur Abtretung der Fabrik an eine kapitalkräftigere Gesellschaft. Mit deren Hülfe wurden englische Arbeiter verschrieben und grosse Fabrikgebäude errichtet; und ein königliches Patent vom Juni 1784 verlieh ihrer Firma Houzé de l'Aulnoit et Compagnie ein zehnjähriges Privileg für die Herstellung von „fayance en grès pâte blanche comme

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

sous le nom de grès d'Angleterre" im Gebiet des Parlaments von Flandern. Rasch hob sich nun das Unternehmen; eine von dem Advokaten Aimé Houzé de l'Aulnoit veröffentlichte Abrechnung vom 30. April 1787 weist gegenüber Ausgaben von 66,345 livres Einnahmen von 85,820 livres nach bei einem Waarenbestande im Werthe von 59,375 livres. Die Aussichten schienen so glänzend, dass einer der Theilhaber die Hälfte seines zu 3250 livres erworbenen Antheils um 12,000 livres verkaufen konnte.

Da griff der am 26. Sept. 1786 erfolgte Abschluss des im Friedensvertrage von 1783 in Aussicht genommenen Handelsvertrages mit Gross-Britannien in die weitere Entwickelung hemmend ein, weil nunmehr englische Thonwaaren gegen einen Zoll von 12 pro Cent vom Werthe nach Frankreich eingeführt werden durften. Alsbald sank der Absatz, die Gesellschaft musste die Hälfte ihrer hundert Arbeiter entlassen und arbeitete zunächst mit Verlust. Nach einigen Jahren hob sich der Verdienst wieder um ein Weniges, jedoch klagt in der Beantwortung eines von der neuen Verwaltung des Departement du Nord versandten Fragebogens v. J. 1790 der Director Lemaire über die Auszehrung, welcher seine Fabrik in Folge des Handelsvertrages verfalle. Er bittet um ein Darlehen von 60 000 livres, um die Fabrik wieder flott zu machen. Bei diesem Anlass erfahren wir, dass man sich keineswegs auf die Nachahmung der englischen Gefässformen beschränkte, sondern die eleganteren Gefässe von Sèvres als Vorbilder benutzte. Die Nationalversammlung ging auseinander, ohne über die Unterstützung zu beschliessen. Die Kriegsjahre verschlechterten noch die Lage der Fabrik, welche i. J. 1794 ihr Anliegen nochmals vorbrachte, dieses Mal um 150 000 livres bat. Der National-Convent liess jedoch auch jetzt die Sache liegen. Jahrzehnte noch hielt sich die Fabrik in langsamem Absterben; erst 1820 wurde der Betrieb eingestellt und 1821 Einrichtung und Bestände versteigert.

Inzwischen war in Douay i. J. 1799 eine zweite „Manufacture de grès anglais" durch Martin Dammann errichtet worden, welche mit 70 Arbeitern einsetzte, dieselbe Waare lieferte, wie die ältere Fabrik, und u. A. eine Biscuit-Büste des Generals Bonaparte auf den Markt brachte. Aber nach nur 5 Jahren hatte auch Dammann abgewirthschaftet. Halfort, ein Lagerhalter der älteren Fabrik, unternahm die Fortsetzung, musste aber 1807 ebenfalls den Platz räumen.

Kein besseres Schicksal hatte eine dritte i. J. 1800 von den Brüdern Boulé errichtete, 1806 eingegangene Fabrik.

Die Steingutgefässe von Douay sind zum grössten Theil weiss; von durchbrochener, ausgeschnittener Arbeit ist ausgiebiger Gebrauch gemacht. Die Henkel werden meist aus zwei geriefelten, verschlungenen Bändern gebildet, die Deckelknäufe erhalten die Gestalt einer Blume oder Frucht. Bisweilen gab man der Waare in unglasirtem Zustande einen Ueberzug von rothem Thone, oder man legte Bänder aus mehrfarbig gemengtem Thon auf, die wieder als Unterlage für weisse Reliefs dienten. Auch Malereien unter und auf der Glasur kommen vor, sind aber ohne sonderliche Bedeutung.

Engländer waren es auch, denen i. J. 1775 die Gründung einer Fabrik englischen Steingutes in Montereau (Dept. Seine et Marne) unter der Firma Clark, Shaw & Cie. gestattet wurde. Um 1810 betrieb in derselben Stadt de Saint-Cricq eine derartige Fabrik; derselbe gründete um diese Zeit eine zweite Fabrik englischen Steingutes in Creil (Dept. der Oise). Aus diesen Fabriken sind zahlreiche Gebrauchsgeschirre

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

hervorgegangen, auf welchen mit dem Ueberdruckverfahren Landschaften, Städtebilder und Zeitereignisse abgebildet sind.

In Lunéville (Dept. Meurthe) wurden, im Anschluss an die Herstellung echter Fayencen, Gefässe und Figuren aus Steingut angefertigt, für welche Paul Louis Cyfflé Modelle lieferte, die bald in gelblicher, unglasirter „Terre de Lorraine", bald in glasirtem, weissem oder bemaltem Steingut ausgeführt wurden.

In Paris, in Sèvres, in Chantilly, in Poitiers und an anderen Orten waren ebenfalls Steingut-Fabriken, jedoch von minderer Bedeutung als die vorerwähnten, in Betrieb.

Die im Jahre 1836 in Rubelles bei Melun errichtete Steingut-Fabrik bezweckte die Anwendung eines Verfahrens, welches der ehemalige französische Gesandte in München Bourgoing sich hatte patentiren lassen. Es beruhte auf den durchscheinenden Porzellanbildern, welche damals in Deutschland von mehreren Fabriken angefertigt wurden. Während bei diesen Lichtbildern die dünnsten Stellen, weil sie am meisten Licht durchliessen, als die hellsten wirkten, mussten bei den Steingut-Platten und Tellern umgekehrt die dunkelsten Stellen des Bildes die am meisten vertieften sein, weil die plastische Wirkung der Darstellung hier auf dem von der weissen Masse zurückgeworfenen Licht beruhte, welches durch die alle Vertiefungen der Fläche füllende Glasur mehr oder minder gefärbt erschien. Man brauchte daher nur eine der Formen, wie sie zur Herstellung jener Lichtbilder dienten, mit durchsichtiger Glasur zu füllen, um das „émail ombrant" der neuen Erfindung zu haben. Demmin, welcher auf den Zusammenhang derselben mit den Lithophanien hinweist, berichtet, dass die Fabrik auf dem Schlosse eines Theilhabers des Unternehmens, Alexis du Tremblé angelegt worden sei. Sie habe nicht nur flache Gegenstände, wie Fülltafeln für Möbeln und Platten für das Belegen von Wänden, sondern ganze Tafel- und Theeservice, Vasen, Blumenkasten angefertigt. Im Jahre 1858 wurde die Fabrikation eingestellt, das Verfahren selbst aber hat seitdem in anderen Fabriken Verwendung gefunden.

In den Niederlanden wurde im Jahre 1783 von einer Gesellschaft, an deren Spitze Joseph Wouters stand, eine Steingutfabrik zu Andenne begründet. Nach Kurzem schon wurden 200 Arbeiter beschäftigt und eine Verordnung vom 1. Februar 1785 verlieh der Manufactur den Titel einer kaiserlichen und königlichen — die Niederlande standen damals noch unter dem Scepter des oesterreichischen Kaiserhauses. Da sich in der Umgegend von Andenne der sich weiss brennende Pfeifenthon, dessen das Steingut bedarf, in Fülle vorfand, traten, durch Wouters' Erfolge angelockt, bald andere Unternehmer auf. Schon 1786 wurde eine zweite Fabrik begründet, die noch 1808 unter der Direction Vandeward's in Betrieb war. Später richteten Lammens und Verdussen, Kremans, Bouequeaux Steingut-Fabriken ein, welche sämmtlich noch zu Anfang dieses Jahrhunderts arbeiteten. Die Wouters'sche Fabrik hat sich auch in plastischen Arbeiten versucht, unter denen eine von Richardot modellirte Gruppe hervorzuheben ist, welche Napoleon I. vor einer Waffen- und Fahnen-Trophäe, zu seiner Rechten ein Kind mit Fackel und Füllhorn darstellt. Das Ueberdruckverfahren wurde ausgiebig geübt, u. A. die Stiche Leloup's aus dem Werke „les Délices du pays de Liége" mit Ansichten von den Ufern der Maas und der Sambre in Schwarzdruck auf Steingut übertragen.

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

In Lüttich ging eine i. J. 1767 vom Bischof Charles d'Oultremont privilegirte Fayence-Fabrik i. J. 1779 an Jean Boussemart über. Dieser fabricirte Fayencen, u. A. Wandbrunnen in Nachahmung von Rouen mit Malereien in Blau und Eisenroth, in grösserem Umfange jedoch Steingut nach englischer Art; i. J. 1811 ging die Anstalt ein.

In dem damals belgischen Luxemburg, zu Sept-Fontaines, errichteten die Brüder Dominik und Peter Joseph Boch eine Steingut-Fabrik, welcher Karl von Lothringen am 8. November 1766 den Titel einer kaiserlichen und königlichen verlieh. Aus ihr sind auch Steingutgefässe und Platten mit Malereien hervorgegangen, als deren Maler Dalle und Lagrange hervorgehoben werden. Sie ist die Stätte gewesen, von welcher im Verlauf eines Jahrhunderts noch andere keramische Unternehmungen ihren Ursprung genommen haben, die unter der weitverzweigten Firma Villeroy & Boch noch heute fortbestehen.

Selbst die Hochburg der Fayence, Delft, ist vor dem Eindringen des englischen Steingutes nicht bewahrt geblieben. In Schweden hat die Rörstrander Fayence-Fabrik sich ebenfalls zur Herstellung dieser zeitweilig den keramischen Weltmarkt beherrschenden Neuheit wenden müssen. Italien hat leistungsfähige Steingut-Fabriken, u. A. schon frühzeitig in Este und in Rom besessen, wo der Kupferstecher Volpato sich auch hierin versucht hat.

Fruchtkorb von Steingut, geflochten, die Stäbe mit zierlichen Grottesken und Weinreben in schwarzem Ueberdruck verziert. Stempel Creil und in Schwarzdruck die Firma der Pariser Agenten der Fabrik mit „Par Brevet d'invention — Manufacture d'Impression sur Faïence, Porcelaine etc." Ca. 1825.

Teller von Steingut, mit dem Brustbild eines jungen Mädchens und breiter Einfassung von Rocaille-Ornamenten in vertieftem, mit blauer Glasur überschmolzenem Relief. Stempel: Brevet d'invention A. D. T., d. h. Alexis du Tremblé. — Aehnlicher Teller von Steingut, mit Indern und Negern, Tiger und Riesenschlangen jagend, zwischen grossem Blattwerk, graugrün glasirt. Gleicher Stempel. — Aehnlicher Teller, im Spiegel ein Tiger, auf dem Rande kleine Jagdbilder in felsigem Grund, blau glasirt. Gleicher Stempel. Ca. 1840. — Teller von Steingut, in der blauglasirten Mitte ein Wappen, in dem gelbbraunglasirten Rand kleine Kartuschen mit Jagdbildern. Stempel: Fabrique de Rubelles (S. & M.), d. h. Seine et Marne, Brevet d'invention u. s. w., ca. 1850.

Teller, Steingut, der Rand in Rococoformen geschweift und violett und blau gehöht, im Spiegel Blumenstrauss nach Strassburger Art. Bez. in Schwarz mit dem verschlungenen B und L der Brüder Boch in Luxemburg.

Plat de menage, weisses Steingut mit fünf Abtheilungen in dem durchbrochenen Gestell; auf dem baumförmigen Stamm ein Papagei. Bez. Van Derks, Delft. Ende des 18. Jahrhunderts.

Bechertasse, Steingut, mit eckigem Henkel, citronengelb glasirt, mit flüchtig in Schwarz gemalten Ranken. Stempel: Rörstrand. Ende des 18. Jahrhdts.

Schale zum Handwasser, weisses Steingut in Rocailleformen. Stempel: Este. Ende des 18. Jahrhunderts.

Kumme von Fayence, blau glasirt, bemalt mit schwärzlich kupferfarbenem Lüster. Persien. 16.—17. Jahrhundert. ½ nat. Gr.

Persische, syrische, türkische, rhodische Fayencen.

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Dank Dieulafoy's erstaunlichen Entdeckungen in den Trümmerhaufen der alten persischen Hauptstadt Susa können wir heute in den des Entdeckers Namen tragenden Sälen des Louvre den Löwen-Fries, welcher den Palast des Artaxerxes Mnemon schmückte, und den noch älteren Fries mit den zwölf königlichen Leibwächtern vom Palaste des Darius bewundern. Diese majestätischen Bildwerke sind die ältesten Beispiele einer ächten Fayence. Die Ziegelplatten, aus denen der Fries zusammengefügt ist, bestehen aus einer sandigen, mit wenig Thon gemengten Masse, welche mittelst einer alkalinischen Fritte zusammengebacken ist. Sie messen 30 bis 40 Centimeter im Geviert bei 9 Centimeter Dicke. Auf den ebenen Flächen und dem modellirten Relief sind (nach Th. Deck's Untersuchung) die Umrisse der Farbflächen mit dem Pinsel so vorgezogen, dass sie erhabene Linien bilden, welche die Zellen zur Aufnahme der Schmelze umhegen und das Verlaufen letzterer im Brande verhindern. Das opake Zinnemail bildet den Grundstoff sämmtlicher Schmelze, deren blaue, grüne, gelbe Farben durch Metalloxyde in der Masse gefärbt sind.

Ob dieses technische Verfahren ein Erbtheil der älteren Culturen Babylon's oder Ninive's oder ob es im Gefolge des Eroberers Cambyses durch von diesem aus Aegypten mitgeführte Arbeiter nach Persien gebracht worden, steht noch dahin. Inwieweit sich die alte Kunst unter der parthischen Dynastie und unter den, das nationale Leben zu neuem Schwunge weckenden Sassaniden in Uebung erhielt, bleibt ebenfalls noch zu erweisen. Damals lag Persien noch inmitten des Weltverkehrs; byzantinischer Einfluss von Westen, indischer und vielleicht schon chinesischer aus dem fernsten Osten begegneten sich hier und müssen in den Kunstdenkmälern, welche dereinst aus den Schutthaufen auferstehen werden, ihre Spuren hinterlassen haben. Weniger darf solcher Einfluss von den Arabern vermuthet werden, welche wohl die nationale Dynastie vertrieben und den Glauben Muhammeds dem Volke auferlegten, aber keine Boten einer höheren Kultur waren und auch bald wieder von mongolischen und tartarischen Eroberern verdrängt wurden.

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Aller Wahrscheinlichkeit nach verflossen noch Jahrhunderte, bevor die Perser die emaillirten Thonplatten, mit welchen sie nach altem Brauch die Mauern ihrer Moscheen, Thorthürme, Karawanserais, öffentlichen Brunnen und Wohnräume noch heute überkleiden, mit jenem metallischen Lüster bemalen lernten, den wir an persischen Fayencen bis jetzt nicht früher als im 13. Jahrhundert nachweisen können, aber von da ab bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts als ein auszeichnendes Merkmal derselben bewundern. Dass dieser Lüster um die Mitte des 11. Jahrhunderts in Persien noch unbekannt war, hat man aus dem Lobe gefolgert, welches der persische Reisende Nassiri Khosrau den von ihm in Fostat, einer Altstadt von Kairo, gesehenen Fayencen spendet. Einem bunt schillernden Seidenstoffe vergleicht er ihre Farben, welche sich verändern, je nachdem man den Standpunkt wechselt. Wenn er aber hinzufügt, diese Fayencen seien durchscheinend, so steht dies in Widerspruch mit den bis jetzt in den Schutthaufen des alten Fostat in grosser Menge aufgefundenen Scherben lüstrirter Fayencen. Vielleicht werden weitere Nachsuchungen auch durchscheinende Gefässe ergeben; das baldige Verschwinden der Lüster-Fayencen aus dem angeblichen Lande ihrer Geburt und ihre glänzende Entwickelung in Persien stehen jedoch nicht in Einklang mit jener Folgerung.

Während die ältesten Wandfliesen in Aegypten, diejenigen in der Moschee En-Nasir's, nur in das Jahr 1318 zurückreichen, auch weder lüstrirt sind, noch die persische Stern- und Kreuzform zeigen, kennt man in Persien viele lüstrirte Sternfliesen mit Daten aus dem 13. Jahrhundert, das älteste a. d. J. 1217, und Gefässe, welche wegen der Uebereinstimmung ihrer Ornamente mit denjenigen der Fliesen in dieselbe Zeit versetzt werden müssen. Bis zur Regierung des Schah Abbas (1586—1628) hat sich in Persien diese Technik erhalten. Während vier Jahrhunderten diente sie, vor allem das Innere der Moscheen und anderer heiligen Gebäude mit goldigem Schimmer zu überkleiden und die Grabmäler der Heiligen zu schmücken. Anfänglich wohl nur auf ebenen Platten angewandt, kam sie später, als man diese mit geformten Reliefs bereicherte, auf den welligen Flächen zu gesteigerter Wirkung.

Für die Bekleidung der Wände bediente man sich zweier Arten von Fliesen, achtspitziger Sterne und gleicharmiger Kreuze, welche die von je vier Sternen eingeschlossenen Felder ausfüllen. Bemalt sind die Flächen beider Arten mit Arabesken oder mit Blumen- und Pflanzenwerk, zwischen welchem häufig lebensvoll stilisirte Thiere, Hasen, Kameele, Antilopen oder Vögel angebracht sind; bisweilen auch ein dem chinesischen Foho nachgebildeter Fabelvogel mit langwallendem Schwanz. Die Darstellung lebender Wesen ist im Koran keineswegs verboten, und wird daher von den schiitischen Persern nicht beanstandet. Fanatiker der sunnitischen Glaubenspartei, welche jenes Verbot vertheidigt, haben dagegen zu Zeiten den von schiitischen Künstlern dargestellten Lebewesen (z. B. den Vögeln auf vielen unserer Sternfliesen) durch Aushacken der Augen das Lebenslicht ausgeblasen. Die Darstellungen heben sich in rahmfarbenem Weiss von dem blassgolden, roth- oder braunkupferig lüstrirten Grunde ab, aus welchem, um die grossen Flächen zu brechen, weisse Ringelchen und Pünktchen ausgehoben, wie ebensolche auch in Lüsterfarbe auf die weissen Flächen gemalt sind. Jede Fliese zeigt ein in sich abgeschlossenes Muster, das meistens mit einem ihren Zacken folgenden blauen Streifen eingefasst ist,

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

auf den in den meisten Fällen noch Koransprüche gemalt sind. Mannigfacher sind die Formen, welche für Grabmäler und Verkleidungen von Gebetnischen (Mihrab) angewandt werden. Der „Mihrab“ wird häufig wie eine flache, von Rundstäben eingefasste Nische mit einer Ampel in der Mitte und umrahmt von breiten Schriftfriesen dargestellt. Die ornamental behandelte arabische Schrift spielt dabei seit den straffen monumentalen Zügen der kufischen Schrift bis zu den weicheren, eleganteren Zügen des 16. Jahrhunderts eine wichtige Rolle. Häufig treten die grossen Buchstaben in kräftigem, blau bemaltem Relief aus dem goldig schimmernden Grunde hervor.

Bisweilen wird auch wirkliche Vergoldung angewandt, aber nur auf dunkel- oder türkisblauem Grund, wobei, nach einem bei den persischen Gläsern bekannten Verfahren, die Ornamente mit rothen Umrissen vorgezeichnet und mit Gold ausgefüllt, die dunklen Zwischenräume mit weiss aufgesetzten Ranken und Pünktchen belebt werden. Auch dieses Verfahren soll schon im 13. Jahrhundert geübt worden sein.

Die an den Fliesen beobachteten Verfahren finden auch auf Gefässe Anwendung; schon im 12. Jahrhundert, denn aus den Ruinen der i. J. 1221 von den Mongolen zerstörten Stadt Ray sind viele Scherben von Lüster-Fayencen zu Tage gefördert, darunter solche, deren Farben von ausserordentlicher Leuchtkraft sind und deren seltsam abgekürzte Darstellungen von Menschen ebenso auf einigen vollständig erhaltenen Gefässen in englischen Sammlungen vorkommen.

Aus dem späteren Mittelalter ist eine grössere Anzahl von Lüster-Fayencen überliefert, meist in Form von Kummen oder schlankhalsigen Flaschen, seltener von Kannen oder Schüsseln. Nach der Farbe des Grundes sind zwei Gruppen zu unterscheiden; die einen zeigen rahmweissen Grund, sei es, dass ein weisser Scherben mit durchsichtiger Glasur überschmolzen oder eine opake Zinnglasur angewandt ist, die anderen dunkelblauen Grund. Die Ornamente, zumeist flüchtig, doch in elegantem Linienfluss und in guter Vertheilung wiedergegebene konventionelle Motive wachsender Pflanzen, sind nicht ausgespart aus einem Lüstergrund, wie bei vielen alten Arbeiten, sondern mit Lüsterfarben auf den weissen oder blauen Grund gemalt. Die Lüsterfarben sind sehr mannigfach; nur ausnahmsweise steigern sie sich beinahe zu dem rubinfarbenen Feuer, welches Maestro Giorgio seinen Majoliken zu geben wusste.

Weit häufiger als die lüstrirten Fayencen sind die mit Blaumalerei verzierten, welche bis auf den heutigen Tag an mehreren Orten Persiens angefertigt werden. Die Masse derselben ist ebenfalls eine sandige Fritte, welche durch starkes Feuer bisweilen etwas durchscheinend geworden ist. Die Glasur ist glänzend, glasig und am Fusse oft in blassseegrünen Tropfen zusammengelaufen. Die Malereien sind meistens in hellem, leuchtendem Kobaltblau, oft mit manganvioletten oder schwarzen Umrissen, bisweilen in schwärzlichem Blau ausgeführt. Ausnahmsweise sind dabei geformte Reliefs angewendet. Auch kommen aus dem weichen Thon geschnittene, mit Glasurmasse ausgefüllte und daher durchscheinende Grundmuster vor, ähnlich wie bei den „grain de riz“-Porzellanen der Chinesen. Die Motive der Malereien sind sehr mannigfaltig; häufig macht sich sowohl in ihrer Wahl, wie in der Art, wie selbst rein persische Figuren- und Thiermotive wiedergegeben sind, der Einfluss chinesischer

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Vorbilder geltend, wenn nicht gar die Malereien von chinesischen, in Persien angesiedelten Porzellanmalern herrühren. Andere Farben, z. B. Schwarz, Grün oder Braun, finden selten Anwendung; das leuchtende Ziegelroth der türkischen Fayencen ist ganz ausgeschlossen. Auch eine Art Porzellan findet sich, welches seine Transparenz starkem, die Masse verglasendem Feuer verdankt; derartige, milchig weisse Stücke sind stets unbemalt belassen, aber mit in die noch weiche Masse geritzten, bei durchscheinendem Lichte wirkenden, einfachen Ornamenten verziert.

Im 17. und 18. Jahrhundert hat die Technik und mit ihr die Farbenharmonie der persischen Fayencen gewechselt. Wenig erfreulich sind die späten Wandfliesen, in welchen die wenigen alten Scharffeuerfarben durch bunte Muffelfarben, dabei auch Karminroth ersetzt werden. In allerneuester Zeit hat man in Isfahan die Anfertigung von Wandfliesen wieder mit neuen Farben aufgenommen; man giebt dabei geformten figürlichen Reliefs wie sie im 17. Jahrhundert vorkommen, mit Jagden und Liebesscenen und kleinen wachsenden Pflanzen den Vorzug vor den grossblumigen stilvollen Teppichmustern. Die Farben sind neue; röthliches Violett, Grau, Grün und Blau herrschen vor im Colorit der in Schwarz unter der Glasur gemalten Zeichnung, aber mit Ausnahme des Blau in blassen, stumpfen, wie von der Glasur aufgesogenen Tönen.

Platten und Zierstücke aus lüstrirter Fayence von persischen Bauten des 13. bis 16. Jahrhunderts.

(Die genaue Zeitbestimmung ist vorläufig nicht zu treffen, die Mehrzahl der folgenden Stücke scheint jedoch älter zu sein, als das 15. Jahrhundert.)

Zwei Stücke von einfassenden Rundstäben einer Wandbekleidung aus Fayence, mit hellblauen Blüthen in steigendem dunkelblauen Sprossenwerk auf goldlüstrirtem Grunde mit ausgesparten Blattmotiven. Jederseits des Rundstabs kleinere kantige Leisten mit arabischen Inschriften, welche der 36. Sure des Koran entnommen sind. Diese Sure ist neben der ersten eine der berühmtesten. Der Prophet selber soll sie „das Herz des Korans“ genannt haben, und die Muhammedaner pflegen sie Sterbenden vorzulesen.

a. (oberes Stück), an der rechten Leiste (Sure 36,26 Mitte — 28 Mitte): [„O, sähe doch mein Volk ein, wie mich mein Herr begnadigt hat und mich versetzt hat] unter die Geehrten! Wir aber sandten danach auf sein Volk kein Heer vom Himmel oder was wir sonst herabsenden. Nur ein einziger Krach war es, da [waren sie vernichtet.“] An der linken Leiste (Sure 36,73 Mitte — 76 Mitte): „Sollten sie nicht dankbar sein? Sie aber nahmen statt Allah's Götter, ob sie etwa Beistand fänden. Nicht sind sie im Stande, ihnen Beistand zu leisten, sondern sie sind ein Heer, welches (selber zur Rechenschaft) vorgeführt wird. Doch nicht betrübe Dich ihr Wort! Denn wir wissen, was sie verbergen [und was sie offenbaren.“]

b. (unteres Stück), an der rechten Leiste (Sure 36, 31 Ende bis 34 Anf.): [30. „Sahen sie nicht, wie viele Geschlechter vor ihnen wir vertilgt haben, dass sie zu ihnen nicht] zurückkehren? Und alle wahrlich insgesammt werden uns vorgeführt. Ein Zeichen ist ihnen auch das tote Erdreich: wir belebten es und liessen Korn daraus hervorgehen, davon essen sie. Und wir legten darauf an [Gärten mit Palmen und Trauben und liessen Quellen darin sprudeln]“. — An der linken Leiste (S. 36, 78 Ende bis 81 Anf.): [„Er fragt: Wer belebt die Gebeine, da sie] modern? Sprich: Beleben wird sie der, welcher sie das erste Mal schuf, er ist jeglichen Schaffens kundig. Der euch aus dem grünen Baum Feuer gab, und siehe, ihr entzündet es

daran. Ist der, welcher schuf [Himmel und Erde, nicht im stande, Euresgleichen zu schaffen?]“. Im zehnten Zimmer, (Fünftes der Südseite.)

Zwischen den beiden Stücken fehlt ein Stück, welches Sure 36, 29—30 bezw. 36, 77—78 enthielt. — Länge beider Stücke zusammen 0,80, Br. 0,19.

Drei Stücke von einfassenden Rundstäben derselben Wandbekleidung, Ornament wie vorher. Die Inschriften an den kantigen Leisten sind den Suren 55, 91 und 92 des Korans entnommen.

An der rechten Leiste (Sure 55, 33 Mitte — 42 Mitte): [„O Heer der Dschinnen (Genien) und Menschen, wenn ihr es vermögt zu] entrinnen den Grenzen des Himmels und der Erde, so entrinnet! Nicht entrinnet ihr ohne Vollmacht. Welche Gnade eures Herrn leugnet ihr? Auf euch wird geschleudert feuriger Regen und glühendes Erz, und ihr könnt euch nicht wehren. Welche Gnade eures Herrn leugnet ihr? | Wenn der Himmel sich spaltet und zu einer Rose wird, gleich dem rothen Leder. Welche Gnade eures Herrn leugnet ihr? An dem Tage fragt man nicht nach ihrer Schuld Menschen und Dschinnen. Welche Wohlthat eures Herrn leugnet ihr? Erkannt werden die Schuldigen | an ihrem Zeichen und werden ergriffen an Stirnlocken und Füssen. Welche Wohlthat eures Herrn [leugnet ihr?“]

An der linken Leiste (Sure 91,6—92,1): „....und bei der Erde und dem, der sie ausbreitete, und bei der Seele und dem, der sie bestimmte und ihr eingab ihr Freveln und ihre Gottesfurcht! Selig, wer sie läutert! Unselig, wer sie begräbt! Es leugnete Thamud in seinem Frevelsinn, als sich aufmachte | ihr Elendester. Da sprach zu ihnen der Bote Gottes: Die Kameelkuh Gottes und ihr Trank! Da leugneten sie und schnitten ihr die Sehnen durch. Da vertilgte sie der Herr in ihrem Frevel und behandelte sie gleich, ohne dass er ihre Rache fürchtet. | (S. 92) Im Namen Allah's des gnädigen Erbarmers. Bei der Nacht, wenn sie bedeckt....“ — L. der drei Stücke zusammen 0,92; Br. 0,165

[Die vorstehenden Uebertragungen und Erläuterungen der Inschriften von Dr. M. Klamroth, Hamburg, († 1890).]

Fliese von einem Fries, Bruchstück, mit grossen erhabenen blassblauen Schriftzeichen in blasslüstrirtem Grund; eine am Unterrand aufgemalte Inschrift ist der Sure 18, v. 44 des Korans entnommen: „Reichthum und Kinder sind allerdings eine Zierde des irdischen Lebens; doch weit besser noch sind gute Werke, die ewig dauern; sie finden einen schönen Lohn bei dem Herrn.“

Fliese von einem Fries, Bruchstück, zwischen den grossen blassen Schriftzügen gemalte, am Oberrand erhaben modellirte Vögel, deren Köpfe von fanatischen Sunniten beschädigt sind.

Zwei Fliesen von einem Fries, in gelbkupferig lüstrirtem Grunde mit weiss ausgesparten, stellenweis hellblau betupften Ranken erhabene blaue arabische Schriftzeichen folgenden Inhaltes: „[wel]che sagen: Unser Herr ist der gnädige Erbarmer für . . . . .“

Zwei Fliesen von einem ähnlichen Fries. Den braunkupferig lüstrirten, mit weiss ausgesparten Blättchen besäeten Grund überspinnen erhabene weisse, mit weissen oder hellblauen Blättern besetzte Ranken, vor welchen sich die grossen Schriftzüge dunkelblau abheben. Letztere scheinen zu besagen: „Der Imâm, der da wartet, der barmherzige, der Vollmond des Gebetes“ (d. i. der zwölfte Imâm, Almahdi, der, von der Erde verschwunden, von den Persern als Messiah erwartet wird).

Sternförmige Fliese mit erhabenen, weiss ausgesparten Blumen auf goldlüstrirtem Grund. Am weissen Rand folgende Inschrift: „Im Namen Gottes des barmherzigen Erbarmers sprich: „Ich nehme meine Zuflucht zu dem Herrn der

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Menschen, zum Könige der Menschen, dem Gotte der Menschen, vor dem Uebel des Einflüsterers, des leichtflüchtigen, der da einflüstert (böse Neigungen) in die Herzen der Menschen, und vor den (bösen) Geistern und Menschen" (Sure 114 des Koran). Der Schreiber hat zur Raumfüllung einen Reimspruch hinzugefügt: „Wahr spricht Gott der Allmächtige und wahr spricht sein Gesandter, der Hochverehrte."

[Die Uebertragungen der Inschriften von Dr. C. Crüger, Hamburg (†)].

Acht sternförmige Fliesen (achtstrahlig); am Rand in Blau weisse unleserliche Schriftzeichen; in der Mitte wachsende Pflanzen und Vögel, darunter auch der chinesische Foho, weiss in Lüstergrund. Auf einer Fliese Wolkengebilde nach chinesischer Art.

Acht ähnliche Fliesen, in der Mitte strahlig angeordnete Pflanzenmotive oder Grundmuster, weiss in Lüstergrund.

Vierzehn sternförmige Fliesen (achtstrahlig), mit wachsenden Pflanzen und fliegenden Vögeln, in weissem Relief auf Lüstergrund. Die Schriftzeichen des Randes ganz unleserlich; Zeit des Verfalles.

Acht kreuzförmige Fliesen, türkisblauer Grund, mit vergoldeten (nicht lüstrirten) Fiederblättern in rothen Umrissen. (Diese kreuzförmigen Fliesen sind zusammen mit den vorerwähnten Sternfliesen aus Isfahan gekommen; es fehlt jedoch an einem Nachweis, mit welchen Sternfliesen vereinigt sie eine Wandbekleidung bildeten. Dass ein Farbenwechsel der Kreuze und Sterne vorkommt, wird anderweitig bezeugt.)

Sternförmige Fliese und Bruchstück eines Frieses, dunkelblau, jene mit Blattwerk, diese mit Schriftzügen in Relief, vergoldet in rothen Umrissen. Der Grund mit weiss aufgesetzten feinen Ranken. (Ebensolche Fliesen in Henry Wallis' „Godman Collection" abgebildet als Arbeiten des 13. Jahrhunderts.)

Persische Fayence-Gefässe des 16. bis 19. Jahrhunderts.

Von lüstrirten Gefässen besitzt die Sammlung nur die am Kopfe dieses Abschnittes abgebildete Kumme aus dem 16.—17. Jahrhundert. Auf blauem Grund ist dieselbe in schwärzlichem Kupferlüster bemalt, aussen mit einem kleinen tempelartigen Gebäude, neben welchem Cypressen wachsen, und mit einem gehörnten Kameel, (Buckelochsen?) das ein Drache verfolgt, innen mit einem ähnlichen Gebäude zwischen Pfauen und Foho-Vögeln; wachsende Pflanzen von conventioneller Form füllen den Grund zwischen den Darstellungen. Unter dem grünlich weiss glasirten Fuss drei trockne Warzen als Ansätze der Stützen beim Brennen.

Bei den folgenden Gefässen herrscht die Blaumalerei:

Grosse Schüssel, mit schwarz umrissener Blaumalerei, im Spiegel ein Reiter, welcher einen Leoparden mit der Lanze bekämpft, in chinesischer Darstellungsweise; auf dem Rand wachsende Blumen, auf denen abwechselnd ein Eisvogel sitzt. Auf der Unterseite vier missverstandene chinesische Schriftzeichen.

Blumenvase, mit trichterförmig erweitertem Hals und am Bauch vier kleinen, ebenso geformten Röhren. Pflanzenmotive in Blaumalerei.

Kumme, aussen acht ungehörnte Gazellen, weiss ausgespart auf einem Hintergrund blauer Felsen nach chinesischer Art; innen ein Hase, umgeben von acht wachsenden Frucht- und Blüthenzweigen nach chinesischer Art.

Kumme, mit Ranken persischen Stils.

Speinapf, mit schwärzlicher Blaumalerei.

Flache Schale, mit strahlig dicht gedrängten Blumen in schwarz umrissener Blaumalerei; brauner Rand.

Fussraspel, um im Bade die harte Sohlenhaut zu entfernen, in Gestalt eines Vogels, mit Blaumalerei.

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Schüssel, bemalt in der Mitte mit chinesischem Motiv in Blau, von welchem vier in blassem Graugrün und blassem Gelb gemalte Blumenstauden raketenförmig ausstrahlen; in den Zwickeln und auf dem Rande Pflanzenmotive in Blau. Unten drei missverstandene chinesische Schriftzeichen.

Achtkantige Kumme, die acht äusseren Flächen abwechselnd mit blumigem Netzwerk in Blau und mit raketenartig wachsenden grünen Pflanzen mit Blumen in (verbranntem) blassem Ziegelroth. Unten missverstandenes chinesisches Schriftzeichen.

Kümmchen, von wenig durchscheinender Masse, mit grünlich-schwarzer Glasur, in welche den weissen Grund freilegende Pflanzenmotive geritzt sind.

Kumme, aussen und innen mit Pflanzenmotiven in flüchtiger Blaumalerei, in der Wandung drei weiss ausgesparte Rautenfelder mit durchbrochenem und mit durchscheinender Glasur überschmolzenem Sternmuster („grain de riz"). Unter dem Boden die arabische Jahreszahl 1134 d. i. 1721—1722 uns. Zeitr. Aus der Stadt Schuster, Persien.

Kumme mit Deckel, mit Mäander-Grundmuster in Blaumalerei. Unter dem Boden die arabische Jahrzahl 1273 d. i. 1856—57 uns. Zeitr.

Persisches Fritten-Porzellan.

Speinapf, mit trichterförmiger Mündung, aus weissem Fritten-Porzellan, mit geritzten und geschnittenen Ornamenten, welche das Gefäss reifenartig umgeben.

Kleine Schale, stark durchscheinende weisse Masse, mit geritzten und geschnittenen Ornamenten, welche bei durchfallendem Licht heller erscheinen als der Grund.

Fries aus Fayenceplatten, dunkelblauer Grund, Blüthen weiss, turkisblau und roth, Blätter weiss mit blauen Zweigen und rothen Blümchen. 16. Jahrhundert. Länge von einer Blumenmitte zur anderen (Plattenlänge) 31 cm.

Ein völlig anderes Bild bieten uns die Wandfliesen und die Gefässe dar, welche an den Ufern des Bosporus, in Klein-Asien, in Syrien, in Egypten entstanden sind: ihre Masse gleicht derjenigen der persischen Fayence; in den Malereien finden jedoch ganz neue Farben Anwendung und das Vorherrschen der sunnitischen Bekenner des Islam in jenen Gegenden beschränkt die Auswahl der Motive.

Eine umfangreiche Gruppe dieser Fayencen zeichnet sich auf den ersten Blick durch die häufige Anwendung eines feurigen Roth vor den Fayencen des eigentlichen Persiens aus, welche diese Farbe nicht kennen. Nachdem man dessenungeachtet die Fayencen dieser Gruppe lange Zeit als persische bezeichnet hatte, pflegt man sie seit einigen Jahrzehnten für Fayencen von Rhodos, der Insel, oder von Lindos, der Hauptstadt dieser Insel, zu erklären, dies auf Grund von Ermittelungen, welche sich an zahlreiche, zum Theil in Lindos und seiner Umgegend aufgefundene, jetzt im Musée de Cluny bewahrte Gefässe knüpfen. Bemalt sind diese, vorwiegend Schüsseln, meistens mit grossen Motiven stilisirter Blumen. Tulpen,

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Hyacinthen, Rosen und Nelken lassen sich deutlich erkennen; ihnen gesellen sich rein conventionelle Formen, welche den Zusammenhang mit natürlichen Pflanzengebilden abgestreift haben, darunter häufig grosse, palmettenartig symmetrisch entfaltete Blumen und das eigenartige Motiv des mit einer Schuppenreihe, einem kleineren Blatte oder einem Blüthenzweig belegten grossen Blattes, bisweilen auch das Motiv der Cypresse. Diese Pflanzenformen, so beschränkt auch ihre Auswahl, füllen in unendlicher Mannigfaltigkeit die Flächen. Häufig sehen wir sie von einem Punkt des Schüsselrandes als symmetrische Sträusse emporwachsen, oder sich frei bewegt in schönen Curven über die Fläche schwingen, seltener in strahliger Anordnung; immer ist dabei das den Orientalen angeborene Geschick glücklicher Raumtheilung zu bewundern. Von Thieren finden sich Löwen, Geparden, Antilopen, Hirsche, Hasen, Pferde, Füchse, Pfauen, bisweilen eine Schlange in den Zweigen einer Cypresse. Auch menschliche Gestalten werden dargestellt; Männer in langen Gewändern und das Haupt mit dem Turban bekleidet, Frauen in persischer Tracht. Häufig sind Darstellungen von Barken, Galeeren und anderen segelnden Schiffen. In schwarz vorgezeichneten Umrissen sind die Darstellungen flachfarbig ausgemalt; ein lebhaftes bläuliches Kupfergrün, ein dunkles Ziegelroth, an dessen Stelle bisweilen ein helles reines Mennigroth tritt, und Kobaltblau herrschen vor; jedoch finden sich auch andere Farben und bisweilen sind die ganzen Flächen mit Türkisblau, bläulichem Grau, Seegrün oder hellem Mennigroth überschmolzen, wobei dann in den Blumen ausgespartes oder aufgesetztes Weiss auftritt. Auch Vergoldung kommt vor. Die rothen Stellen erheben sich stets ein wenig über die Fläche, was von dem dicken Auftrag des gepulverten Bolus rührt, welcher — wie später bei den Delfter Fayencen — die Stelle eines nur durch ein Metalloxyd roth gefärbten Schmelzes vertreten muss.

Die Masse ist eine zerreibliche weisse oder gelbliche Fritte, deren sandige Bestandtheile durch ein alkalinisches Flussmittel verbunden sind. Die Glasur besteht aus einer rein weissen zinnoxydhaltigen Schicht, über welche ein durchscheinendes, durch Metalloxyde mehr oder minder gefärbtes leichtflüssiges Glass in oft erheblich dicker Schicht geschmolzen ist.

Nach der von dem Musée de Cluny vertretenen Anschauung sind alle diese Fayencen und die unzähligen ähnlichen anderer Sammlungen in Lindos, der Hauptstadt von Rhodos entstanden, und zwar schon im Mittelalter unter der Herrschaft französischer Grossmeister des Johanniterordens, des Héron de Villeneuve vor Anderen, welcher von 1319 bis 1346 regierte. Für diese Annahme wird eine von dem ersten Ausbeuter der Fayencen auf Rhodos mitgetheilte mündliche Ueberlieferung angeführt, wonach die Galeeren des Ordens einst — wann wird nicht gesagt — ein türkisches Schiff fingen, auf dem sich persische Fayenciers befanden; diese seien von den Rittern bei Lindos angesiedelt worden, wo ein besonders reiner Sand sich fand, und hätten den Grund zu einer blühenden Industrie gelegt, die erst erloschen sei mit dem Abzug der Johanniter i. J. 1523.

Für diese Ansicht spricht allerdings eine merkwürdige Schüssel des Musée de Cluny, auf welcher ein Mann dargestellt ist mit einem beschriebenen Blatte in der Hand, dessen persische Verse das Leid des Gefangenen Ibrahim klagen. Sie spricht nur so sehr dafür, dass die Geschichte mit den gefangenen Fayenciers ganz den Eindruck macht, als sei ihre Quelle eben diese Schüssel. Für die Zeitbestimmung wird damit jedenfalls kein Anhalt

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

gegeben; wenn man von dem verzeihlichen Wunsche absieht, jene köstlichen Erzeugnisse der Töpferkunst, weil sie unter der milden Herrschaft französischer Ritter entstanden seien, als eine neue Domaine dem schon so reichen keramischen Erbe der Franzosen zuzuschlagen, so bleibt nicht der mindeste Anhalt, sie in das 14. Jahrhundert zurück zu versetzen. Vielmehr wird man der Wahrheit näher kommen, wenn man die sog. Lindos-Fayencen mit derjenigen Fayence-Industrie in Verbindung bringt, welche zu Ende des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den westlichen Theilen des ottomanischen Reiches erblüht ist und uns den Fayencenschmuck zahlreicher, in dieser Zeit höchster Macht des Reiches erbauter Moscheen von Stambul bis Aegypten hinterlassen hat.

Schüssel von sog. Lindos-Fayence, die Blumen dunkelblau oder ziegelroth, die Blätter in ausgelaufenem Blaugrün. 16. Jahrhdt. Dchm. 30½ cm.

Niemand wird behaupten, dass alle an diesen Bauten verwendeten, den Lindos-Schüsseln sehr nahe stehenden Fayenceplatten auf der Insel Rhodos angefertigt seien, auf welcher derartige Bekleidungen von Bauten bis jetzt nicht nachgewiesen sind. Man wird vielmehr annehmen dürfen, dass ihre Herstellung an verschiedenen Orten stattfand und wo es sich um ausgedehnte Bauten wie in Stambul handelte, sich auch örtlich an die Ausführung derselben anschloss. Das 16. Jahrhundert, in welchem die Türken, in gesichertem Besitze von Konstantinopel, die höchste für sie erreichbare Stufe der Kunst erklommen, war auch eine Zeit höchster Blüthe ihrer Fayence-Industrie; dabei muss es vorläufig dahingestellt bleiben, ob und inwieweit die Türken selbstthätig einwirkten. Die Fayence-Industrie auf Rhodos stellt sich dabei nur als ein provinzieller Ableger dar, der schwerlich viel früher als vor dem Abzug der Johanniter von der Insel in's Treiben gekommen ist. Noch lange nachher hat eine mit ganz ähnlichen Motiven und derselben Technik, insbesondere mit dem prachtvollen Relief-Roth arbeitende Fayence-Industrie da oder dort an den Küsten des östlichen Mittelmeerbeckens gearbeitet, ihre Hauptsitze scheinen jedoch in Kleinasien und an den Gestaden des Bosporus gewesen zu sein.

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Dafür, dass die Fayencen mit dick aufliegendem Roth nicht in eine so frühe Zeit wie das 14. Jahrhundert versetzt werden dürfen, spricht auch die Thatsache, dass sie nirgend an Bauten jener Zeit und nicht einmal an solchen aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts nachgewiesen sind. Die Platten, mit welchen die Bauten und das Grab Muhammeds I (1403—22) in seiner kleinasiatischen Hauptstadt Brussa geschmückt sind, bilden eine Gruppe für sich. Sie entbehren des leuchtenden Bolus-Roth; ein lebhaftes Gelb, ein dunkeles und ein helles Blau beherrschen die Farbenpracht, Grün, Violett und das Weiss des Grundes treten hinzu.

Auch die Fliesen, mit denen die alten Moscheen in Damaskus bekleidet sind, entbehren jenes auszeichnenden Roths, an dessen Stelle dort ein tiefes Purpur-Violett tritt, welches sich mit Türkisblau, Dunkelblau und Grün harmonisch verbindet, oder die Farben beschränken sich auf zweierlei Blau oder auf diese Farben in Verbindung mit blassem Grün. Die gleichen Farben herrschen auch in den Damaskus zugeschriebenen Gefässen.

An Bauten Egyptens finden sich wohl Fayencen mit Roth, aber sie dürften eingeführt sein, denn die Fayencen der hervorragendsten historischen Bauten zeigen nur zweierlei Blau, dazu bisweilen noch ein blasses Grün wie bei den syrischen Fayencen.

Fliesen von Fayence für Wandbekleidungen mit dickaufliegendem Ziegelroth in Art der rhodischen Fayencen.

Zahlreiche Fliesen dieser Art, theils mit Mustern, welche mit den anstossenden Fliesen von gleicher Zeichnung ein Teppichmuster mit regelmässig wiederholten Motiven bilden, theils mit Mustern, welche nur einen Theil einer grösseren ornamentalen Composition darbieten. Die Herkunft ist im einzelnen Fall nicht nachgewiesen.

In den Mustern des 16. Jahrhunderts verbinden sich mit dem Pflanzenwerk oft eigenthümliche S-förmig geschwungene Gebilde, in denen chinesische Wolkenformen stilisirt erscheinen. In den Mustern der späteren Zeit treten an die Stelle der symmetrischen Teppichmuster häufig freier bewegte Formen wachsender Pflanzen mit Blüthen und Tranben. Inschriften kommen in den Friesen vor; ein gutes Beispiel ihrer ornamentalen Anwendung bietet der angeblich aus einer Moschee zu Diarbekr in Kurdistan stammende Theil eines Frieses, aus sechs Fliesen bestehend, oben begrenzt von einer Borde mit Blüthenband in Blau, Weiss und Grün, dessen Motive sich mit dem Ausschnitt decken; rechts vor der Inschrift Abschnitt mit weiss blühenden Zweigen in grünem Grund. Das Inschriftsfeld selbst tiefblau, durchwachsen von mageren, spiralig gewundenen Blatt- und Blüthenzweigen, die kräftig gezogenen Schriftzüge weiss ausgespart. In Uebertragung lautet die der 2. Sure des Koran entnommene Inschrift: „[Wer den Taput (Götzen) verleugnet und an Gott glaubt,] der hält sich an eine Stütze, die nimmer zerbricht. Gott ist der alles Hörende und alles Wissende". —

Fayence-Gefässe in Art der rhodischen Fayencen.

Vier Schüsseln mit symmetrischem Blumenstrauss, mit unsymmetrischem Pflanzenwerk. Die Ränder mit schwarzen oder blauen Spiralen in unregelmässigen Feldern.

Eine Schüssel mit vier, strahlig gestellten Sträussen und in den Zwickeln zwischen denselben blauem Schuppenmuster. Auf dem Rand Spiralen.

Eine Schüssel, in der Mitte ein Rund mit geschachtem Muster, dessen Quadrate in Blau und Weiss getheilt sind, umgeben auf dunkelgrünem geschupptem Grund mit einer grossen, achtblättrigen weissen Rosette, deren Blätter mit grüngeschuppten, ziegelroth abgebundenen Zacken belegt sind.

Birnförmiger Krug mit wachsenden blauen Tulpen und rothen Nelken.

Fliesen von Fayence für Wandbekleidungen aus Syrien und Egypten.

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Fliese, Bruchstück, von der Bekleidung der Omar-Moschee in Jerusalem. Röthliche Masse, die auf weissem Grund in Dunkelblau, Hellblau, Dunkelviolett ausgeführte Malerei (stilisirte Blume) übersehmolzen mit dicker, durchsichtiger Glasur.

Quadratische Fliese, mit stilisirtem Blumenmuster von strahliger Anordnung, in schwarzen Umrissen dunkelblau, hellblau, violett und grün gemalt. Damaskus (?).

Vier Fliesen; das Muster zeigt in blauem Grund weiss ausgesparte, schwarz umrissene Vasen mit Sträussen stilisirter Blumen; Einzelheiten der Blumen und Ornamente der Vasen blass seegrün. Syrien (?). (S. die obige Abb. in 1/4 nat. Gr.)

Fliesen von reehteekiger und seehseckiger Form, bemalt in Hell- und Dunkelblau mit sich wiederholenden Mustern.

Fliesen von fünfeekiger Form mit zweierlei Blau; die unvollständigen Muster Theile einer grösseren Wanddecoration. Syrien oder Egypten (?).

Neun Fliesen, in der Mitte einer jeden ein Aehtpass, worin auf weissem Grunde schwarz umrissene Vasen und Blumen in blassem Seegrün und schwärzlichem, ausgelaufenem Blau mit weissen Reserven. Syrien (?). Späte Zeit.

Indische Töpferarbeiten.

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Ueberall in Indien werden seit unvordenklichen Zeiten Gebrauchsgefässe aus unglasirtem Thon hergestellt, noch heute in den nämlichen Formen, welche in den Sculpturen der alten buddhistischen und Hindu-Tempel überliefert sind. Der Bedarf an Wasserkrügen, Kochtöpfen und anderen Haushaltungsgefässen ist ein ungeheurer, da ein religiöses Vorurtheil die Hindus von der wiederholten Benutzung eines irdenen Gefässes abhält und dasselbe in der Regel nach seiner ersten Verunreinigung zertrümmert wird. In Folge hiervon nimmt der Töpfer in der indischen Dorfgemeinde eine gewissermassen amtliche und zwar erbliche Stellung ein, deren Ansehen sich noch in anderen Obliegenheiten, z. B. dem Schlagen der grossen Trommel und dem Vorsingen der religiösen Hymnen bei Hochzeitsfeiern äussert. Die Scheibe, mit deren Hülfe er den Thon zu den altüberlieferten Formen aufzieht, ist von einfachster Beschaffenheit, da sie nur aus einer einzigen mit der Hand in Schwung versetzten Scheibe besteht.

Auch glasirte Gefässe werden in vielen Gegenden Indiens angefertigt; ihre technische Herstellung beruht aber nur auf sehr beschränkten Hülfsmitteln und die Verzierungen bewegen sich im engsten Kreise von Flachornamenten aus wenigen und ganz conventionell aufgefassten Pflanzenmotiven, was jedoch nicht ausschliesst, dass der dem Indier angeborene gute Geschmack auch auf diesem Gebiete sich bethätigt.

Ein Theil der glasirten Thonwaaren Indiens verleugnet nicht die Verwandschaft mit den Fayencen Persiens und wird auf die von dorther eingedrungenen mongolischen Eroberer zurückgeführt. Mit dem Islam ist auch der Brauch, die Moscheen mit farbig emaillirten Thonplatten zu bekleiden, nach Indien gekommen. In technischer Hinsicht sind aber die emaillirten Gefässe und Wandfliesen der Indier weit hinter denen ihrer nordwestlichen Nachbaren zurückgeblieben. Ein durch Zinnoxyd weissgefärbtes Bleiglas bildet den Grundstoff der Schmelze, welche durch Kobalt blau, durch Manganoxyd violett, durch Kupferoxyd grün gefärbt werden. Mit diesen feingepulverten und mit einem Klebstoff angerührten Schmelzen wird jedoch nicht auf einen Grund von Zinnemail gemalt, sondern auf einen über den lufttrockenen rothen Thon des Gefässes gestrichenen Ueberzug aus mit Borax gemengtem und mit Gummiwasser angerührtem weissen Thon. Ein einmaliger Brand vollendet das Gefäss. Hauptsitz dieser vorwiegend für Luxusgefässe arbeitenden Industrie sind der Punjab und Sindh. Dort wird auch ein einfacheres und sehr wirksames Verfahren angewendet, bei welchem auf das aus rothem Thon gedrehte Gefäss Muster aus weissem Thon aufgetragen werden, welche unter einer durchsichtigen, grün oder goldigbraun gefärbten Bleiglasur mit der Farbe dieser Glasur erscheinen, während der Grund eine der Mischung derselben mit dem Roth des Thones entsprechende dunklere Färbung zeigt.

Schüsseln, auf schmutzigweissem Grunde bemalt in zweierlei Blau mit vegetabilischem Ornament. Neuzeitige Sind-Arbeit.

Gefäss für eine Hookah, Wasserpfeife, mit goldigbrauner, durchsichtiger Glasur über dem ziegelrothen, mit einem Streumuster in weissem Anguss übersäeten Grund. — Desgl., mit grüner Glasur über weissen Beguss-Verzierungen (Blüthenzweige in Feldern). Sind, a. d. J. 1873.

Kumme mit Deckel, Flasche, Topf, zum Theil mit geformten Schuppen, über weissem Beguss grün glasirt. Sind, a. d. J. 1873.

Topf aus Porzellan mit Blaumalerei.
China ca. 1700. 1/3 nat. Gr.

Chinesisches Porzellan.

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Den Chinesen gebührt der Ruhm der ersten Erfindung des Porzellans. In das entlegene Zeitalter, von dessen hoher Cultur uns die Schriften des Konfucius eine Ahnung geben, reicht diese Erfindung nicht zurück. Erst unter der Dynastie der Thang, in der Mitte des 9. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung werden weisse, durchscheinende, klingende Gefässe erwähnt, welche den zu kostbaren Gefässen geschliffenen natürlichen Jade-Stein nachahmten. Um das Jahr 1000 wird glänzender, blauer, papierdünner, wie Jade klingender Porzellane gedacht, welche ein Kaiser unter der Bezeichnung ihrer Farbe als „Himmelsblau nach dem Regen" für seinen persönlichen Gebrauch erwählte. Gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts wird über Schalen und Tassen von Elfenbeinweisse mit erhabenen Fischen und Blumen und Wasser andeutenden Riefeln berichtet. Auch verstand man damals schon, wenn wir den chinesischen Schriftstellern Glauben schenken dürfen, die Herstellung leichtflüssiger farbiger Glasuren, mit welchen man die nur einmal ohne Glasur gebrannten Gefässe nachträglich überschmolz. Solcher Glasuren gab es amethyst-farbene, dunkelviolette gleich der Farbe der Eierpflaumen, hellblaue, türkis-blaue und pflaumenblaue, rothe in verschiedenen Tönen und gelbe. Durch Vorformung von Zeichnungen mit erhabenen Umrissen und Füllen der so umgrenzten Zellen mit farbigen Glasuren prächtig verzierte Gefässe werden neuerdings, wenn nicht immer als Erzeugnisse jener entlegenen Zeit, so doch als jüngere Nachahmungen solcher geschätzt. Porzellane mit gekrackten Glasuren werden ebenfalls schon früh erwähnt.

Auch die Seladone, Porzellane von sehr schwerer Masse mit dicker Glasur von grünlich-grauer, in vielfachen Tönen vorkommender Farbe, erscheinen schon in sehr alter Zeit. Verziert sind sie meist mit

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

leichtem Rankenwerk, welches in die noch weiche Masse geritzt worden und in dessen Vertiefungen die Glasur schattirend zusammengelaufen ist. Ueber ganz Asien verstreut, in Persien hochgeschätzt, sind die alten Seladone vielleicht die ältesten der uns nicht lediglich durch litterarische Ueberlieferung oder spätere Nachbildungen bekannten Töpferarbeiten Chinas.

Festeren Boden findet die Forschung erst im 15. Jahrhundert. Voll des Lobes sind die chinesischen Schriftsteller über den Aufschwung der Porzellane in der Regierungszeit des Kaisers Siouen-teh aus der Ming-Dynastie. Vor Allem bewundern sie die herrlichen Blaumalereien, besonders die in blassem Blau mit Blumen bemalten Vasen. Neben dem Kobaltblau, der feuerbeständigsten aller keramischen Farben, erscheint das schwierigere Kupferroth als eine ebenfalls vor dem Glasurbrande aufgetragene Scharffeuerfarbe, bald für sich allein, bald mit Blau zusammen verwendet. Ferner kommen auf Biscuit emaillirte Gefässe mit vorherrschendem Grün vor.

Bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts soll das Fehlen des Rohstoffes für das schöne Blau einen Niedergang der Blaumalerei zur Folge gehabt haben. Erst im 16. Jahrhundert erhielt man Ersatz durch eine, nach ihrem Namen „Blau der Muselmänner" zu schliessen, durch arabische Händler eingeführte Farbe, und die Blaumalerei hub zu neuem Aufschwung an. Mit der Anwendung von in leichtem Feuer schmelzenden Emailfarben, mit welchen man die fertiggebrannte Glasur bemalte, schlug man eine neue Richtung ein. Die „Ou-tsai-yao", Porzellane mit fünf d. h. mit vielen Farben, sind hauptsächlich bemalt mit Kupfergrün, bräunlichem Gelb, hellem Blau, dunklem, fast schwarzem Blau, Manganviolett, Eisenroth und Schwarz, welches sowohl zum Vorzeichnen der Umrisse wie als Schmelzfarbe zum Decken von Flächen dient. Vorzugsweise geschätzt wurden die Porzellane, in deren Bemalung das Grün vorherrschte, dem sie und die ähnlichen Erzeugnisse der Folgezeit ihren Sammler-Namen „Porzellane der grünen Familie" (famille verte) verdanken.

Noch in das fünfzehnte Jahrhundert versetzt werden von Einigen gewisse herrliche Vasen, welche in einem schwarz emaillirten Grunde von grossen, mit Vögeln belebten Prunus- oder Magnolienbüschen mit weiss ausgesparten Blüthen und grünen Blättern umwachsen sind. Der Grund ist hier niemals eigentlich schwarz, sondern der Eindruck des Schwarzen wird durch Uebereinanderschmelzen zweier verschiedenen Farbschichten oder eine einzige dick aufgetragene grüne oder violette Farbe von sehr tiefem Ton hervorgerufen.

Die Ou-tsai und die grünen Porzellane beherrschten gegen Ende des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis zum Sturz der Ming-Dynastie die Fabrikation um so entschiedener, als in dieser Zeit auch das Blau der Muselmänner ausging und die Thonlager, denen man bis dahin den Rohstoff der feinen Porzellane entnahm, sich erschöpften. Die nicht mehr durch ihre eigene Schönheit wirkende Masse führte zu deckender Bemalung, welche die Mängel des Grundes verhüllte.

Mit dem Beginn der Tartaren-Herrschaft i. J. 1644 hebt, wie auf anderen Gebieten des Kunstgewerbes, auch für die Porzellan-Industrie ein neues Leben an. Die Regierungszeit des zweiten Herrschers der Thsing-Dynastie Khang-hi's (1662-1723) umfasst ihre höchste Blüthe. Das feine weisse Porzellan der alten Zeit wird wieder aufgenommen, die Herstellung

des Porzellans der grünen Familie fortgesetzt. In den Vasenmalereien mit vorherrschendem Grün neben Eisenroth und sparsamer Anwendung von Gelb, Blau und Manganviolett findet die Blumenliebhaberei der Chinesen anmuthenden Ausdruck; oder es werden geschichtliche und mythologische Scenen, auch solche des Ackerbaues oder der Seidenzucht lebensvoll dargestellt.

Im elften Zimmer. (Seehstes der Südseite.)

Schüssel von Porzellan, emaillirt in Grün von mehreren Tönen, in Blau, blassem Manganviolett und zartem Gelb über schwarzer Zeichnung. China, 17. Jahrhundert. Durchm. 35 cm.

Zu neuen Farbenharmonien führt die Entdeckung des rothen Emails, welches seine prachtvolle Farbe dem Golde verdankt, des Antimon-Gelb und des mit arseniger Säure gefärbten weissen Emails. Mit reichlichem Flussmittel versetzt, liegen diese Farben nach dem Schmelzen dick auf dem Glasurgrunde. Wegen des häufig vorherrschenden Roth pflegen Sammler diese Porzellane als „rosenrothe Familie“ (famille rose) zu bezeichnen. Die schon in ältester Zeit bekannten farbigen Glasuren werden auf's höchste vervollkommnet; ausser den einfarbigen stellt man geflammte her, bei denen verschiedene Farben, z. B. Blutroth und Blauviolett flammend in einander verlaufen.

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Auch die Regierungszeit der Kaiser Yung-tching und Kien-long, welche sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts erstreckte, war noch eine Zeit der keramischen Blüthe. Die Porzellane der „rothen Familie“ geben aber den Ton an. Ihre Farben herrschen vor auf jenen wie Eierschalen leichten Tellern, welche mit ihren Blumen und Vögeln oder lustwandelnden Damen und spielenden Kindern in vielfachen Ornamenteinfassungen („à huit bordures“) den vollendetsten keramischen Erzeugnissen aller Zeiten beizuzählen sind. Alle in früheren Perioden geübten Verfahren leben fort, die farbigen und flammenden Glasuren werden zu höchster Pracht gesteigert. Auch die Blaumalerei kommt wieder zu Ehren, jedoch ohne die frühere Vollendung zu gewinnen. Daneben aber treten schon deutliche Zeichen des Verfalles in der für europäische Bestellung massenhaft gelieferten Exportwaare auf.

Solange man chinesisches Porzellan im Abendlande kannte, hatte man es den Kostbarkeiten beigezählt, welche würdig waren, in fürstlichen Schatzkammern bewahrt zu werden. Im 16. Jahrhundert hatte es italienische Majolikamaler zur Nachahmung gelockt, im 17. hatte es den Geschmack der grossen Delfter Fayence-Industrie bestimmt, zu Anfang des 18. speculative Geister aller Orten zur Nacherfindung seiner Masse angeregt, die aber nur dem Deutschen Böttger wirklich gelang. Trotzdem in Europa die Porzellan-Fabriken wie Pilze aus der Erde schossen, lohnte es sich noch, in China Porzellane nach europäischen Mustern massenhaft decoriren zu lassen. Magere Streublümchen europäischer Art, ängstliche Nachmalereien hinüber gesandter Wappenzeichnungen, oder Strich für Strich nachgepinselte europäische Kupferstiche machen diese, meistens aus schwerer, dicker Masse mit welliger Oberfläche ausgeführten Gefässe europäischer Form zu den wenigst erfreulichen Leistungen der chinesischen Keramik. Von ihrem Vertrieb durch die ostindische Handelsgesellschaft führen sie ihren Namen „porcelaine des Indes“ noch heute und haben die Inder unverdienter Weise in den Ruf so schlechten Geschmackes gebracht. Auch das wohl nur für Europa angefertigte sogenannte Mandarinen-Porzellan (wieder nur eine nichtssagende Sammler-Bezeichnung) steht nicht wesentlich höher, obwohl es chinesischen Decorationsmotiven treu bleibt. In schreienden Farben ausgeführte figürliche Scenen, meist des vornehmen Familienlebens, füllen grosse Felder in dem mit kleinem Goldgeranke übermalten Grunde, welcher durch kleinere Felder mit Blumen und Vögeln in einfarbiger schwarzer oder eisenrother Malerei unterbrochen ist. Erfreulicher sind diejenigen Export-Porzellane, bei welchen die Chinesen ihrem eigenen Geschmack treu bleiben, ja, manche kleine Stücke, u. A. die nach europäischer Art breitrandigen Teller der rosenrothen Familie gehören zu dem Besten, was unter dem Kaiser Kien-long gemacht worden, so dass es nicht leicht ist, in der Aufstellung einer Sammlung die Sonderung der Exportwaare von der für den chinesischen Gebrauch bestimmten folgerichtig durchzuführen.

Nicht nur für Europa arbeiteten die chinesischen Töpfer; auch Persien und später die Türkei waren wichtige Absatzgebiete, für welche man sich dem Geschmacke der muselmännischen Käufer anzupassen bemühte. Oft gelang dies so gut, dass man geneigt gewesen ist, chinesische Exportwaaren für Persien als Erzeugnisse persischer Töpfer hinzunehmen. Ist auch der Einfluss der chinesischen Vorbilder auf die Perser ein tief-

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

greifender gewesen, so haben diese doch schwerlich jemals ächtes Porzellan erzeugt, sondern sich auf die Nachahmung in der ihnen eigenen Fayence-Technik beschränkt. Daraus, dass auch für die in China selbst ansässigen Muhammedaner gearbeitet wurde, erklären sich die nicht seltenen Porzellane mit arabischen Inschriften.

Wie dem Geschmack der islamitischen Länder, passten sich die chinesischen Töpfer auch dem Geschmack der hinterindischen Völker an, mit denen sie Handelsbeziehungen unterhielten. Die für Siam verfertigten Gefässe, Kummen und Schalen mit emaillirten Ornamenten, in denen die Farben der rothen Familie anklingen, heben sich als eine scharf umrissene Gruppe ab.

Im 19. Jahrhundert ist die chinesische Porzellan-Industrie unter fortdauerndem Einfluss der europäischen irregeleiteten Nachfrage mehr und mehr verwildert. Sie scheint aber neuerdings im Dienste der Fälscher-Industrie an der Nachahmung alter Seltenheiten wieder etwas zu erstarken.

Fayencen sind in China nie verfertigt worden, wohl aber ein feines Steinzeug von dunkel ziegelrother, sehr dichter und feiner Masse. Dieses Steinzeug ist es, dessen Nachahmung Böttger vor der Erfindung des ächten Porzellans gelang, und schon vor Böttger mehreren holländischen Töpfern (u. A. dem Ary de Milde), in England den Brüdern Elers geglückt war. In China hat man aus diesem Steinzeug Schalen und Kannen mit meisterhaft modellirten Blüthen- und Fruchtzweigen angefertigt, deren Entstehung von Einigen ohne Beweis in das 15. Jahrhundert versetzt wird. In späterer Zeit werden die freihändig gearbeiteten Zierathen an den mit ihrem portugiesischen Handelsnamen als Boccaro bezeichneten Gefässen dieser Masse durch gepresste und aufgeklebte Verzierungen verdrängt.

Nur ganz ausnahmsweise kommen auf chinesischen Porzellanen Bezeichnungen mit Daten der Rechnung nach 60jährigen Cyklen vor, welche annähernd mit dem Beginn der christlichen Zeitrechnung in Aufnahme kam, später aber auch für die ältere Zeit zu Grunde gelegt wurde, so dass jetzt der im Jahre 1864 begonnene 76. Cyklus gezählt wird. Häufig dagegen finden sich Porzellane, welche mit einem Nien-hao, d. h. dem aus zwei Wortzeichen gebildeten, bedeutsamen Namen bezeichnet sind, welchen jeder Kaiser beim Antritt seiner Regierung annimmt, jedoch nur bei Lebzeiten führt, da er nach seinem Tode mit einem anderen Namen, dem Miao-hao, in die Geschichtsbücher eingetragen und fortan genannt wird. Das Jahr der Regierung wird dem Nien-hao nicht hinzugefügt, meistens aber finden wir dem Nien-hao noch zwei Schriftzeichen vor- und zwei nachgesetzt, von denen jene beiden das Wort Ta, d. h. „Gross“ und den Namen der Dynastie des Kaisers, diese beiden die Worte nien-tchi, d. h. „gemacht zur Zeit“ bedeuten. Bisweilen werden dem Nien-hao nur die letzteren beiden Zeichen nachgesetzt, die Dynastie nicht genannt.

Porzellane mit Namen von Dynastien, welche älter als die von 1368—1644 herrschende Ming-Dynastie sind, kommen nicht vor oder sind als jüngere Fälschungen verdächtig. Das Gleiche gilt von den ersten Ming-Kaisern, erst mit dem Anfang des 15. Jahrhunderts sind Nien-hao's solcher mit Sicherheit nachweisbar, jedoch sind die meisten Nien-hao's von Kaisern des 15. und 16. Jahrhunderts gleichfalls als Fälschungen anzusehen. Vorzugsweise ist das Nien-hao des von 1426—1436 regierenden

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Kaisers Siouen-teh in späterer Zeit bis auf unsere Tage auf neuen Porzellanen sowohl in China wie in Japan deswegen angebracht worden, weil das zu Lebzeiten jenes Kaisers erzeugte Porzellan für das beste der Ming-Dynastie galt. Gleicher Auszeichnung bei den Nachahmern und Fälschern erfreut sich auch das Nien-hao der Kaiser Tching-hoa (1465—1488) und Wan-leih (1573—1620). Die Nien-hao der Thsing-Dynastie, welche im Jahre 1644 zur Herrschaft gelangte, kommen häufiger auf Porzellanen vor, spärlich dasjenige des Kaisers Khang-hi (d. h. friedliche Freude), welcher von 1662—1723 regierte, nicht selten dasjenige seines Nachfolgers Yung-tching (1723—1736), ausserordentlich häufig das Nien-hao des Kaisers Kien-long („Hülfe des Himmels"), eines der bedeutendsten Herrscher des „Reiches der Mitte", welcher im Jahre 1796 abdankte, nachdem er 60 Jahre — die volle Dauer eines Cyklus — regiert hatte. Ebenso häufig auch die Nien-hao seiner Nachfolger, — freilich zumeist wenig erfreuliche Bezeichnungen, da nach Kien-long die Porzellan-Fabrikation Chinas rasch von der unter ihm erreichten Höhe herabsank.

Im Allgemeinen beweisen alle älteren Nien-hao's auf den Porzellanen mit Sicherheit nur, dass letztere nicht älter sind als das Nien-hao angiebt. Um ihre Entstehungszeit zu bestimmen, bedarf es noch weiterer, aus ihrer Technik und dem Stil ihrer Verzierungen zu entnehmenden Beweise. Als eine allgemeine Regel kann gelten, dass sämmtliche in der alten rechteckigen Siegelschrift der Siao-tchouan-Charaktere geschriebenen Nien-hao's der Ming-Dynastie und der Thsing-Herrscher vor Yung-tching (1723) als gefälschte Bezeichnungen anzusehen sind, da erst unter Yung-tching's Regierung für die Nien-hao's der Brauch jener alterthümlichen, nur für Gelehrte lesbaren Schriftzeichen aufkam, nachdem unter dem Kaiser Khang-hi die Bezeichnung zerbrechlicher Gefässe mit dem geheiligten Namen des Herrschers verboten gewesen war, damit dieser Name nicht durch Zertrümmerung des Gegenstandes entweiht werden könne. Die alte, schwer lesbare Form kam zuerst als ein dem Verbote nicht ganz zuwiderlaufender Brauch in Aufnahme.

Von geringerer Bedeutung für die Geschichte des chinesischen Porzellans sind die Bezeichnungen bestimmter, „Tang" genannter Werkstätten, über welche es an Nachrichten fehlt. Andere Marken stellen sich als Vergleiche der Porzellangefässe mit Edelsteinen, mit Jade, als Empfehlungen oder Lobpreisungen heraus. Häufig kommen auch bildliche Marken vor, so der Hase, die Fledermaus, der Reiher, mit den Köpfen zusammengebundene Fischpaare, eine Meerschnecke, die Blüthe oder die Frucht des Lotos, der Bambuszweig, der Glückspilz „Ling-tchy", ein Klingstein, ein Räuchergefäss, eine Pilgerflasche, eine geweihte Perle, ein Köcher, das Hakenkreuz „Swastika", das buddhistische Knotengeflecht u. A. m. Ist die sinnbildliche Bedeutung dieser und anderer Darstellungen auch bekannt, so wissen wir doch nicht, in wie weit sie als mehr denn glückliche Abzeichen zu deuten und als Marken bestimmter Fabrikationsstätten anzusprechen sind.

Eine der Entwickelungsgeschichte des chinesischen Porzellans Rechnung tragende Aufstellung der Sammlung müsste zunächst unterscheiden zwischen den für das eigene Land gearbeiteten Waaren und den Exportwaaren für den europäischen, persischen, türkischen, siamesischen Markt und innerhalb dieser Gruppen die Zeitfolge der Herstellung beobachten. Sowohl die ungenügende Vertretung des alten chinesischen Porzellans in unserer Sammlung,

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

wie die Schwierigkeit, die oft im Widerspruch mit der Datirung der Stücke stehende wirkliche Zeit ihrer Entstehung zu bestimmen, haben dazu geführt, von jener Ordnung vorläufig Abstand zu nehmen und die chinesischen Porzellane im Wesentlichen nach technischen und decorativen Merkmalen in Gruppen zusammenzufassen, wie solche auch annähernd der Ordnung grösserer Sammlungen, wie derjenigen von Mr. Franks im British Museum zu Grunde liegen.

Weisses chinesisches Porzellan (Blanc de Chine.)

Dreifüssige Schale, die hohen Füsse entwachsen Löwenrachen, als Griffe Elephantenrüssel. Stempel: „Tching-hoa nien-tchi" d. i. gemacht zur Zeit des Kaisers Tching-hoa", 1465—88, jedoch neuere Arbeit. Mit Untersatz und Deckel aus geschnitztem schwarzen Holz.

Flaches Gefäss, als Griffe Löwenköpfe; in Persien in Gebrauch gewesen und dort verziert mit einem mit dem Diamanten gravirten Tiger und einer arabischen Inschrift.

Chinesisches Porzellan mit farbigen Glasuren.

Grosse Schüssel von altem Seladon-Porzellan; schwere, an unbedeckten Stellen der Unterseite gelbrothe Masse; verziert im Spiegel mit einem Grundmuster und auf dem Rand mit lockeren Blüthenranken, welche in den noch weichen Thon geritzt sind und in deren Vertiefungen die graugrüne Glasur schattirend zusammengelaufen ist.

Grosse Kumme, von gleicher Masse und Arbeit wie die Schüssel, innen und aussen verziert mit grossblüthigen Ranken. In Persien im Gebrauch gewesen.

Dreifüssiges Opfergefäss, mit dicker gelbbrauner Glasur, welche die weisse Masse völlig verhüllt, stellenweise in Schwarz übergeht und mit olivgrünen Fleckchen übersäet ist, wodurch das Gefäss alter, patinirter Bronze ähnlich wird. Nienhao des Kaisers Yung-tching von der Tai-thsing-Dynastie 1723—36. (Gesch. von Herrn Dr. Heinr. Föhring.)

Flache Schale, dunkelblau glasirt. Nienhao des Kaisers Yung-tching 1723 — 36.

Kümmchen, aussen grauroth glasirt. Nienhao des Kaisers Yung-tching, 1723 — 36.

Flache Schale, die Innenfläche und der Rand aussen mit grüner, leicht irisirender Glasur, welche die in den noch weichen Thon geritzten Ornamente dunkel hervorhebt. Diese stellen die zwischen lockeren Ranken angebrachten acht taoistischen Embleme dar, hier die Schnecke, das Rad, den Knoten, das Fischpaar, die bedeckte Vase, eine Blume, ein Musikinstrument und den Staatssonnenschirm. Nienhao des Kaisers Kien-long 1736—96. (Gesch. des Herrn N. D. Wichmann.)

Flache Schale, dottergelb glasirt. Nienhao des Kaisers Kien-long 1736—96.

Vase in Kürbisflaschenform und grosse Flasche mit dickglasiger Glasur, die erstere rothleberfarben, die zweite blutroth mit bläulichen Adern am Rande neuere Nachahmungen der alten leberfarbenen und ochsenblutrothen Glasuren.

Flache Schale mit drei Füsschen und Knöpfchen am Rande, mit hellgrauer Glasur, welche von purpurnen, innen zu Flächen zusammenlaufenden Adern durchzogen ist. Mit Holzfuss.

Weitmündiger, flacher Topf, mit bläulicher, von weissgrauen und purpurnen Adern durchzogener, dickgeflossener Glasur.

Chinesische Porzellane mit Blaumalerei unter der Glasur.

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Hier und in den folgenden Gruppen geordnet in der Reihenfolge der Nienhao's, ohne dass hiermit die Zeitfolge derselben als für die Stücke des 15. und 16. Jahrhunderts zutreffend anerkannt werden soll.

Nienhao des Kaisers Tching-hoa von der Ta-Ming-Dynastie 1465—88.

Kumme, bemalt aussen mit schlanken Frauen (die „langen Lisen" des holländischen Handels) und Kindern und unter dem Rande mit acht Emblemen der acht taoistischen Unsterblichen.

Breitrandiger Teller, im Spiegel Interieur mit einem vornehmen Herrn im Gespräch mit einem, einen Besen haltenden Diener; der Rand mit quadrillirtem Grundmuster und Reserven mit Pfirsichen. Sicher neuere Arbeit, wie schon aus der Tellerform ersichtlich.

Nienhao des Kaisers Yung-Tching von der Tai-thsing-Dynastie 1723—36.

Kumme mit hohem Fuss; in vergoldetem Grund lebhaft blaue Lotosranken, über deren acht grossen Blüthen taoistische Embleme schweben. Diese Embleme sind hier: 1. eine Meerschnecke, vielleicht in Erinnerung an das buddhistische Musehelhorn; 2. ein Staats-Schirm, im Hinblick auf den Wan-min-san genannten „Schirm der zehntausend Menschen"; 3. ein Musik-Instrument; 4. eine Blume; 5. eine Vase mit Deckel; 6. zwei mit Bändern verknüpfte Fische, Sinnbild für eheliches Glück (Fu, Name eines Süsswasserfisches, welcher paarweise leben soll, und Fu, Bezeichnung für Reichthümer, werden gleich ausgesprochen, aber anders geschrieben); 7. ein eckiger Knoten, wahrscheinlich entwickelt aus dem alten buddhistischen Symbol des Hakenkreuzes, Swastika; 8. ein flammendes Rad (an dessen Stelle in andren Folgen dieser Embleme eine Gloeke).

Nienhao des Kaisers Kien-long von der Tai-thsing-Dynastie 1736—96.

Flache Schale mit Blaumalerei, innen und auf dem Rande aussen in einem Grunde von wolkigem Hellblau fünfklauige Drachen und weiss ausgesparte Wölkehen.

Kumme mit Blaumalerei, aussen zwischen stilisirten Lotosranken vier Schriftzeichen in Sigelschrift, welche zu lesen sind „Wan show woo keang" d. h. „ein unbegrenzt langes Leben". Unter dem Rande über acht Blumen die Embleme der acht Genien der Tao-Lehre. Dieselben wiederholen sich innen im Kranze um das Sigelzeichen für „Schow" d. h. „langes Leben".

Tasse, bemalt in feiner Blaumalerei mit den acht unsterblichen „Rishi" der Tao-Lehre, jeder mit dem ihm eigenen Emblem; im Innern drei Philosophen im Gespräch.

Tasse, bemalt in dunklem Blau mit den mit Blüthenzweigen verknüpften Emblemen der acht Rishi der Tao-Lehre: der Fächer des Chung-li K'üan, die Pilgerflasche des Chung Ko Laou, das Schwert des Lu Yen, die Kastagnetten des Tsao Kwoh-K'iu, die Flöte des Hang Siang Tsz', der Blumenkorb des Lan Ts'ai-ho, endlich ein Pfirsich und eine Schriftrolle, welche letztere beiden Embleme hier an Stelle des Emblems des Bettlers Rishi T'ieh Kwai und der Lotosblüthe des weiblichen Rishi Ho Sien-Ku erscheinen. Die Auswahl der acht grossen Rishi aus den Heiligen der chinesischen Tao-Lehre wechselt bisweilen.

Zwei Schälchen mit Chrysanthemumzweigen, deren Blumenblätter ausgeschnitten und mit durchscheinender Glasurmasse gefüllt sind.

Nienhao des Kaisers Kia-King von der Tai-thsing Dynastie 1796—1821.

Schale nebst Deckel, abgetheilt in ein mittleres und fünf Randfächer, mit Blaumalerei: aussen grosse stilisirte Blumenranken, innen Fledermäuse und im Mittelfach drei Pfirsiche. (Gesch. des Herrn Joh. Paul jr.)

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Nienhao des Kaisers Tao-Kouang von der Tai-thsing-Dynastie 1821—1851.

Flache Schale, unvollendet, mit in blauem Grunde weiss ausgesparten Drachen, welche ihre Zeichnung erst durch auf die gebrannte Glasur gemaltes Eisenroth erhalten sollten.

Gefässe ohne Nienhao, zumeist Arbeiten des 17.—18. Jahrhunderts.

Vase mit hohem, weitmündigem Hals, in hellblauem wolkigem Grund weiss ausgesparte auf- und abwärtswachsende blühende und von Vögeln belebte Prunuszweige. („Hawthorn-pattern" des Handels.)

Weitmündiger Topf, in hellblauem, wolkigem, mit Andeutungen eckiger Kracklinien durchzogenem Grunde weiss ausgesparte Prunuszweige in Blüthe; in drei geschweiften Bildfeldern Stillleben von Geräthen vornehmen Gelehrtenlebens. (S. Abb. S. 513.)

Ein Paar Töpfe, mit kurzem, engem Hals und (fehlendem) Deckel; hellblauer wolkiger Grund mit eckigen Kracklinien, besäet mit weiss ausgesparten Prunusblüthen; in rechteckigen Reserven Stillleben von Geräthen vornehmen Lebens und taoistischen Emblemen; in kleineren blatt- oder pfirsichförmigen Reserven wachsende Stauden.

Langhalsige Flasche mit einem Stillleben vornehmer Gefässe und Geräthe und insectenumflogener Chrysanthemumstaude in heller wolkiger Blaumalerei. (Gesch. d. Herrn Joh. Paul jr.)

Weitmündiger Topf, mit ausgeschnittenem, mittelst durchscheinender Glasurmasse wieder gefülltem Sternmuster; dazwischen in Blaumalerei, zu je zweien verbunden, die Embleme der acht Rishi in Wolken. (Gesch. v. Herrn Dr. Heinr. Traun.)

Grosse Flasche, auf gekracktem, bräunlichem Grunde leicht erhabene Blumenranken mit blauer Zeichnung und vier weisse kleine Runde mit den Blüthen der Jahreszeiten: Prunus, Päonie, Lotos, Chrysanthemum in Blaumalerei.

Tässchen, mit Blaumalerei, doppelwandig, die äussere Wand durchbrochen mit Chrysanthemum-Rosetten in netzförmigem Grundmuster.

Schüssel, kleisterblaue Glasur, der Rand mit in den noch weichen Thon geschnittenen Ranken, im Spiegel Bambus, von Reben umrankt, auf denen Eichhörnchen klettern. Teller desselben Musters in vereinfachter Ausführung.

Flache Schale, mit in den noch weichen Thon geritzten und blau ausgefüllten Blumenzeichnungen.

Flache Schale, mit in den noch weichen Thon geschnittenen Ornamenten, welche durch die übergeschmolzene Glasur zart bläulich schattirt sind.

Vase, Schüsseln, Teller, Schalen, mit stilisirten Blumen, mit wachsenden Stauden, mit kämpfenden Hähnen, mit Figuren, zumeist für den europäischen Markt angefertigt.

Schlanker Krug mit Figuren in Landschaft, für Europa angefertigt im 17. Jahrhundert, in Europa mit silbernem Deckel beschlagen; auf diesem ein Wappen mit Hirsch und den Buchstaben F. C. V. H. H.

Chinesische Porzellane mit Blaumalerei für den persischen Markt.

Schlanke Kanne von persischer Form (Nachbildung eines metallenen Gefässes), bemalt in schwärzlichem Blau mit Brunnenbecken, in welches aus Thierkopfmündungen einer Mittelsäule Wasser sprudelt, um sich durch Köpfe am Rande des Beckens auf den Erdboden zu ergiessen; unter dem Becken ein chinesischer Löwe. Nienhao des Kaisers Kia-tsing von der Ta-ming-Dynastie 1522—1567. (Gesch. d. Herrn Joh. Paul jr.)

Gefäss für eine Wasserpfeife, bemalt in persischem Geschmack mit grossblühenden Stauden von kurzem Wuchs. — Speinapf mit weiter Trichtermündung, bemalt mit Blumen.

Chinesische Tabaksfläschchen von Porzellan mit blauen und rothen Malereien unter der Glasur.

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Fläschchen der folgenden Art dienen in China zur Bewahrung eines Schnupf-Pulvers, welches mit einem im knopfförmigen Deckel befestigten beinernen Löffelchen geschöpft und, um aufgeschnupft zu werden, auf die Handfläche geschüttet wird.

Fläschchen mit Blaumalerei: Gelehrte im Garten spazierend. Nienhao des Kaisers Siouen-teh von der Ta-Ming Dynastie, 1426—36.

Fläschchen mit braunrothen stilisirten Blumenranken. Nienhao des Kaisers Tching-hoa von der Ta-Ming Dynastie, 1465—1488.

Fläschchen mit einem Zug vornehmer Reiter, welcher am Thore eines Tempels von einem Manne in demüthiger Haltung erwartet wird, in Blau und blassem Grauroth. Nienhao des Kaisers Chun-tchi von der Ta-Ming Dynastie, 1644.

Fläschchen mit der Berufung des fischenden Philosophen durch Abgesandte des Kaisers in Blaumalerei. Nienhao des Kaisers Khang-hi von der Tai-thsing Dynastie. 1662—1723.

Tabaksfläschchen von Porzellan mit kupferrother Unterglasur-Malerei und blauen Einzelheiten. China. 16. — 17. Jahrhundert. Höhe 9 cm.

Fläschchen, fein bemalt mit einem Kameelreiter, welchem ein an den Sattel des ersten Thieres gebundenes, von einem Fussgänger begleitetes Reitkameel folgt, in lebbaftem Unterglasurroth, Einzelheiten (Gesichtszüge, Halfter, Gepäck) blau. An Stelle der Marke ein Löwe. (S. d. Abb.)

Fläschchen mit feiner Blaumalerei: Ein Knabe (der spätere Philosoph Mencius) beweist seine Geistesgegenwart, indem er seinen in einen thönernen Wasserbehälter gefallenen Gespielen durch Zertrümmern des Gefässes rettet. An Stelle der Marke ein Pfirsich.

Fläschchen in Gestalt eines Bambusstammes, mit Kiefer, Bambus, Prunus in Blaumalerei.

Fläschchen, bemalt in Blau und Grauroth mit einer Felsparthie mit einer Heerde Affen, von welcher etliche ein Wespennest aufstöbern.

Fläschchen mit den acht Rishi (Heilige der Tao-Lehre) in hellem Blau auf graurothem Wellen-Grund. An Stelle der Marke ein Drache.

Fläschchen mit Meerungeheuern in blasser Blaumalerei auf rothem Wellen-Grund.

Fläschchen mit fünfklauigem Drachen in röthlichem Grau.

Fläschchen mit dem fabelhaften Kylin in stellenweis graubraunem Roth.

Fläschchen mit doppelter Wandung, die äussere durchbrochen, mit einem Drachen und einem Fohovogel in Wolken; ultramarin blau emaillirt.

Fläschchen, umgeben von einem Relief von Wolken mit den Emblemen der acht Rishi; hellblau emaillirt.

Fläschchen, bemalt in Schmelzfarben mit blühendem Prunus, belebt von zahlreichen schwarzen, weissbrüstigen Vögelchen; 18. Jahrhundert.

Chinesische Porzellane mit Blaumalerei unter der Glasur, trockenem Eisenroth und Vergoldung.

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Schüsseln, Teller u. dgl., bemalt für den europäischen Markt, meist mit blühenden Stauden, von der ohne triftigen Grund durch Jacquemart als „famille chrysanthémo-péonienne“ bezeichneten Gruppe. Einer der Teller, in der Mitte mit Wappen und symmetrischer Chiffre, zeigt auf dem Rand in schon missverstandener Ausführung das Muster der Stege im blumenbewachsenen Teich, aus dessen Nachahmung die Delfter Fayenciers das Muster „au tonnerre“ abgeleitet haben. Eine Schale mit vorwiegendem Eisenroth zeigt im Spiegel eine von einer Dienerin mit Sonnenschirm begleitete Dame im Gespräch mit vier Vögeln, welche einzeln in Reserven des Randes wiederkehren. Eine andere Schale, fast nur in Eisenroth und Gold, zeigt ein vornehmes Paar in einem von Pferden gezogenen zweiräderigen Wagen, dem ein Diener mit Sonnenschirm folgt. Beide Darstellungen waren beliebte, unzählige Male wiederholte Exportmuster der Chinesen.

Chinesische Porzellane mit vorwiegend durchscheinender Schmelzmalerei und trocknem Eisenroth.

Schüssel mit einer Scene der Seidenzucht: in der Mitte ein von Maulbeerbäumen beschatteter Brunnen, rechts Männer beim Abwiegen der Cocons mit einer Schnellwage, links jenseits der Gartenmauer ein Bauer eine Knüppelbrücke überschreitend. Die Hauptumrisse der Zeichnung sind in den noch weichen Thon geritzt, feinere Einzelheiten schwarz oder (bei den nackten Theilen der Figuren) eisenroth gezeichnet, sodann durchsichtige Schmelze — dreierlei Grün, Blau, blasses Gelb und blasses Manganviolett aufgetragen, welche die Zeichnung durchscheinen lassen. Haare schwarz emaillirt. Die chinesischen Verse beziehen sich auf die Seidenzucht und besagen etwa „Morgen wird man die Cocons abhaspeln; die Räder der Haspeln werden mit feinen weissen Fäden umwickelt sein.“ Marke: die zusammengebundenen Fische. 17. Jahrhundert. (Aus einem Legat des Herrn John R. Warburg.) (S. Abb. S. 515.)

Bauchiger Topf, bemalt in eisenroth-geschupptem Grunde mit auf Felsen blühenden, von Vögeln belebten Camellienbüschen in Blau unter der Glasur, Schmelzgrün und trockenem Eisenroth. 17. Jahrhundert.

Kumme, bemalt in vorwiegendem Blau unter der Glasur, wenigem Schmelzgrün, trockenem Eisenroth und Gold mit wachsenden Stauden, zwischen welchen in eisenrothen Einfassungen ciselirte, mit seladongrauer Glasur überschmolzene Rundfelder angebracht sind. Marke des glückbringenden Pilzes. 17.—18. Jahrhundert.

Bauchiger Topf, bemalt in durch Streifen abgetheilten Feldern mit Stillleben von Gefässen und Geräthen und mit Frauen neben in Töpfen blühenden Prunus, in lebhaftem Grün, blassem Blau, Gelb und Violett und trockenem Eisenroth. 17.—18. Jahrhundert.

Ein Paar Stangenvasen, der Grund lapislazuliblau getupft, in geschweiften oder fächerförmigen Reserven Landschaften, Vögel auf blühenden Büschen und Stillleben von Gefässen und Geräthen in vorwiegend grüner, weniger graublauer, blassgelber und blassvioletter Schmelzfarbe und trocknem Eisenroth. 17.—18. Jahrhundert.

Krüge mit Deckeln, für den europäischen Markt, von schwerer Masse, bemalt mit von Vögeln belebten Blüthenstauden.

Teller mit reicher Bemalung in grauem Blau unter der Glasur, vielem trocknem Eisenroth, grüner, schwarzer, blassblauer, blassgelber Schmelzfarbe und Vergoldung. Im Spiegel ein Korb mit grosser Blumenaufzierung, in drei Reserven des Randes Stauden und Vögel. Ein viel ausgeführtes, auch unter dem alten Bestand

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

der Dresdener Sammlung vorkommendes Exportmuster, von welchem die Sammlung auch eine Fayence-Nachahmung mit türkischer Inschrift, wahrscheinlich Warschauer Arbeit, besitzt.

Schale von Porzellan, bemalt mit Blüthenstauden in grüner und rother Schmelzmalerei. China, Anfang des 18. Jahrhunderts. Dchm. 31 cm.

Chinesische Porzellane mit Malereien in vorwiegend opaken Schmelzfarben.

Flache Schale, bemalt mit wachsenden Päonien, Chrysanthemum und Rosen. Die Zeichnung ist für die Zweige und Blätter schwarz, für die Blumen eisenroth trocken aufgetragen und mit Schmelzfarben gedeckt. Das gelbliche Grün für die Oberseiten und das bläuliche Grün für die Unterseiten der Blätter lassen die schwarze Zeichnung durchscheinen. Das in Weiss, zum Theil mit grünlichem Anhauch abgetönte Rosenroth und das grünliche Gelb der Blumen sind in opaken dickaufliegenden Schmelzen ausgeführt. Auf der Unterseite eingeschliffen die No. 176 des alten Inventars der königlichen Gefässsammlung in Dresden und ein Ⅱ, welches bedeuten soll, dass diese Schale chinesischen Ursprungs. Anfang des 18. Jahrhunderts. (S. d. Abb.)

Grosse Kumme (Durchm. 39 cm.), aussen mit prachtvoll karminrother Glasur, in welcher weisse Bildfelder in Gestalt abgewickelter Rollbilder ausgespart sind, die mit wachsenden Stauden in vorwiegend rother, weisser, grüner, weniger gelber und blauer Schmelzfarbe mit trockener Zeichnung bemalt sind. Ebensolche Prunus- und Päonienzweige im Inneren. Erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Gesch. d. Herrn J. F. W. Böttger.)

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Nur wenige Gefässe tragen ein Nienhao; dasjenige des Kaisers Yung-tching von der Tai-Thsing-Dynastie (1723—36) ein Kümmchen, dessen Aussenfläche einer geöffneten Lotosblüthe gleich in zartem Gelbgrün und mit grünlichem Weiss abgetöntem Rosenroth bemalt ist.

Das Nienhao des Kaisers Kien-long (1736—96) findet sich auf mehreren Stücken u. A. einer grossen Vase, welche mit blau und rosa emaillirten Friesen grossblühender Ranken und von Fledermäusen belebter Wolken verziert ist. Kleine Kümmchen mit gelben oder violetten, gravirten Glasuren und Landschaften in runden Reserven sind wahrscheinlich jüngeren Datums als ihr Nienhao Kien-long andeutet.

Zahlreiche Teller, Schüsseln und Schalen, welche im 18. Jahrhundert in gleicher Technik und in denselben dickaufliegenden Schmelzfarben mit mehr oder minder vorherrschendem Rosenroth bemalt sind, wie die beiden zuersterwähnten Hauptstücke dieser von Jacquemart „famille rose“ benannten Gruppe. Zumeist sind diese Porzellane für den europäischen Markt angefertigt. Durch die Darstellungen beachtenswerth sind: Teller, in der Mitte bemalt mit unter blühendem Lotos schwimmendem Entenpaar (Sinnbild ehelichen Glückes, als solches schon im Schiking des Konfucius angedeutet) und auf dem Rande mit den acht Pa-Sien oder Unsterblichen der Taoisten. Hier sind über Wellen dargestellt: Lan T'sai-ho mit dem Blumenkorb, Ho Sien-Ku mit der Lotosblume, Leu Tung-pin mit dem Schwert, Tsao Kwo-Kin in höfischer Tracht mit einer Schriftrolle anstatt der sonst üblichen Castagnetten, Chung Ko-Laou mit dem aus einem Bambusrohr angefertigten Musik-Instrument Yu-Ku und den zwei Stäben um es zu spielen, Hang Siang Tsz' mit dem Pfirsichzweig an Stelle der sonst ihm gegebenen Flöte, Le T'ieh Kwai mit seiner Pilgerflasche, endlich Chung-li K'üan mit dem Fächer und einem Fische. — Teller, mit der Darstellung von im Garten lustwandelnden Frauen, welche dem Saitenspiel eines jungen Mannes lauschen, den man durch ein grosses Rundfenster im Innern eines Gartenpavillons erblickt. — Die Mehrzahl der Malereien besteht jedoch in beziehungslosen Blumen (Päonien, Lotos, Prunus) wachsenden, abgeschnittenen, liegenden oder in Vasen und Körben aufgezierten. Bisweilen sind auch Vögel dargestellt: Brautenten, Pfauen, Päonien. Derartige Teller sind in den europäischen Werkstätten des achtzehnten Jahrhunderts viel nachgeahmt worden. Die Sammlung besitzt chinesische Originale, deren Nachbildungen sich unter den Fayencen von Kiel und den Porzellanen von Frankenthal befinden.

Auch nach aus Europa eingesandten Zeichnungen decorirten die Chinesen ganze Service zumeist mit Wappen und Streublümchen im Geschmack der europäischen Porzellane. Ein solcher Teller mit dem grossen preussischen Wappen; ein Tässchen v. J. 1752 mit symmetrisch verschlungener Namens-Chiffre.

Den schlechten Geschmack des sog. Mandarinen-Porzellans, welches ebenfalls mit opaken Schmelzen decorirt ist, vertritt eine sechskantige Vase; bemalt mit vornehmen Chinesen, welche die Sporen von Kampfhähnen prüfen; an den Schmalseiten und am Hals sind kleine Landschaften, Stauden und Vögel in geschweiften Feldern auf mit Goldranken übersponnenem Grund in Eisenroth und Grau gemalt.

Auch für den persischen Markt arbeiteten die Chinesen noch im achtzehnten Jahrhundert und wussten sich dem damals dort herrschenden Geschmack anzuschliessen. Beispiele: u. A. Gefässe mit emaillirten Blümchen, belebt von Vögelchen und auf Enten stossenden Jagdfalken.

Die für den siamesischen Markt angefertigten Porzellane sind in einer besonderen Abtheilung vereinigt. Die Mehrzahl derselben verdankt das Museum Herrn Hermann Stannius, welcher in seiner früheren Stellung als Kaiserlich Deutscher Consul zu Bangkok in Siam diese Porzellane gesammelt hat. Die tiefen Kummen mit

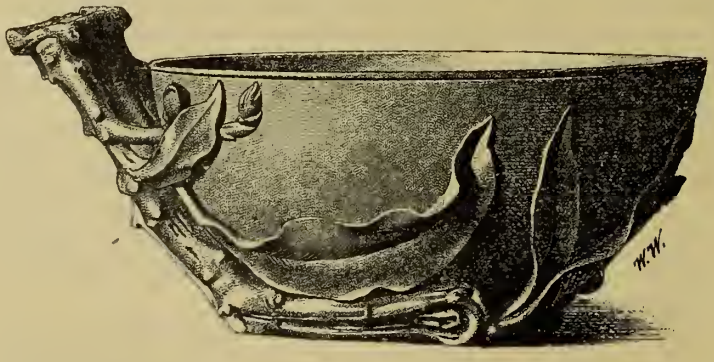
Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

napfförmigen Deckeln dienten zur Aufnahme gekochten Reises und anderer Speisen und zwar die älteren, durch die buddhistischen Figuren ausgezeichneten, nur der Priesterschaft. Die Bemalung mit dickaufliegenden, den schmutzig weissen Porzellan-Scherben völlig verhüllenden Emailfarben und die eigenthümlichen, gelb und weissen buddhistischen Halbfiguren in eisenrothen Feldern, wechselnd mit vogelköpfigen Gestalten oder Vierfüssern mit Menschenleibern auf schwarzgrün emaillirtem, von weissrothen Flammen durchzüngeltem Grunde, dazu eine gewisse Derbheit in der Mache geben diesen Porzellanen etwas so Eigenartiges, dass sie bis in die neueste Zeit als Erzeugnisse Siams angesehen werden konnten. Auch diejenigen Gefässe, in deren Emaillirung ein lebhaftes Grün mit Eisenroth, Weiss und Gelb die Hauptfarben sind, machen einen von dem chinesischen Porzellan abweichenden Eindruck. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir in ihnen jedoch nur Belege für die Findigkeit zu sehen, mit welcher die Chinesen sich dem Geschmacke ihrer siamesischen Kunden anzupassen wussten. Das Alter der älteren unserer siamesischen Porzellane reicht, wie wir aus gewissen, ihnen mit datirten chinesischen Stücken gemeinsamen technischen Merkmalen, u. A. den Anklängen an das Porzellan der rosenrothen Familie, entnehmen dürfen, etwa in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts zurück; seit etwa 50 Jahren sollen derartige Stücke nicht mehr aus China in Siam eingeführt sein. Was in neuester Zeit dort für den siamesischen Markt gearbeitet wird, ist völlig anderer Art, weicht aber, wie ein von Herrn Consul Stannius gleichfalls geschenkter Satz von Kummen mit Napfdeckeln zeigt, immer noch sehr auffällig von den in China für das eigene Land oder für Europa decorirten Porzellanen ab. Diese Kummen erinnern mit ihrem regelmässig vertheilten Pflanzenwerk mit gelben Zweigen, grünen Blättern und blauen Blumen auf mattgoldenem Grunde an die Muster indischer Gewebe.

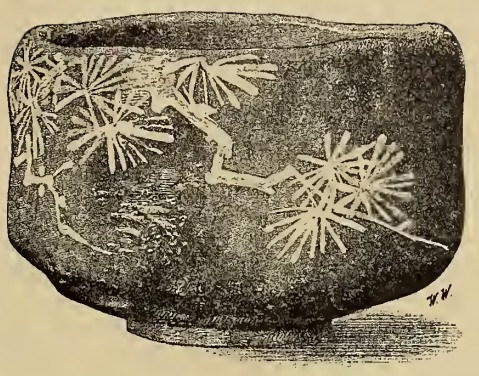
Rothes chinesisches Steinzeug.

Schale zum Spenden des Opferweines, von feinem rothem Steinzeug, in Gestalt einer halben Pfirsich (Sinnbild langen Lebens), welche von einem freimodellirten, mit jungen Früchten, Knospen und Blättern bewachsenen Pfirsichzweige umfasst wird. Alte Arbeit; ein Seitenstück zu dieser Schale abgebildet in Paléologue's l'Art chinois als Arbeit aus der Zeit des Kaisers Siouen-teh, 1426—65. (Gesch. des Herrn Alfred Beit.)

Theetopf, mit doppelter Wandung; die äussere durchbrochen in Gestalt eines Gezweiges von blühendem Prunus, welches sich aus dem astförmigen Griff entwickelt; auch die Dille astförmig. Auf dem Deckel ein Löwe.



Schale aus rothem Steinzeug in Gestalt einer halben, von einem Zweige umfassten Pfirsich. Alte Arbeit. 3/4 nat. Grösse.



Theekümmehen von Raku-Waare, leuchtend gelbroth mit weiss eingelegten Kieferzweigen. Japan. Anfang des 19. Jahrhdts. 1/2 nat. Gr.

Japanische Töpferarbeiten.

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Obwohl während des Mittelalters ein lebhafter Handelsverkehr zwischen Japan und China bestanden hat, haben Marco Polo und andere Reisende, welche bis in das chinesische Reich vorgedrungen waren, keine andere Kunde von dem Inselreiche nach Europa gebracht, als sagenhafte Berichte über seinen Goldreichthum. Erst nachdem Vasco de Gama portugiesische Schiffe um die Südspitze Afrikas nach Indien geführt und seinem Landsmann Magalhães die erste Weltumsegelung geglückt war, gab i. J. 1542 der Schiffbruch des Mendez Pinto am südlichen Gestade Japans den Anstoss zu einem gewinnreichen Handel der Portugiesen zwischen Goa, Malacca, Macao und Nagasaki. Nach der Vereinigung Portugals mit Spanien i. J. 1580 ging der Handel des ersteren mit Japan zurück, während sich der Verkehr des letzteren von Manila aus reger gestaltete. Um diese Zeit traten aber die protestantischen Niederländer, welche eben ihre bürgerliche und religiöse Freiheit gegen das katholische Spanien erkämpft hatten, in den Wettbewerb um die Reichthümer Ostasiens ein. Der ersten holländischen Weltumsegelung folgte 1602 die Gründung der Niederländisch-Ostindischen Handelsgesellschaft, welche von Batavia aus alsbald mit Japan in Verkehr trat, nach wenigen Jahrzehnten den gesammten Handel dieses Landes an sich riss und die Spanier und Portugiesen, sowie die englisch-ostindische Handelsgesellschaft, welche gleichfalls Schiffe nach Japan entsandt hatten, völlig von dort verdrängte. Inzwischen hatte sich jedoch in Japan ein völliger Umschwung in dem Verhalten der Regierung gegenüber den Fremden und dem von diesen verkündeten Christenthum vollzogen. Mehr und mehr erschwerten die Shogune den Handelsverkehr, und als der Shogun Jyemitsu i. J. 1623 zur Regierung gelangte, wurden die einheimischen Christen, nicht ohne Mitwirkung der Holländer, ausgerottet, die Fremden des Landes verwiesen und, abgesehen von dem Verkehr mit China, nur die Holländer noch unter erschwerenden, ja demüthigenden Bedingungen zugelassen. Von ihrer Factorei auf Hirado mussten sie ablassen und sich auf ein künstliches Inselchen, Deshima bei Nagasaki, beschränken. So erniedrigend auch die Verhältnisse waren, unter denen man ihnen dort den Aufenthalt und den Verkehr mit dem

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Lande gestattete, unterwarfen sie sich denselben „aus Liebe des Gewinnes und des kostbaren Markes der japanischen Gebirge", wie Kämpfer schreibt. Edelmetalle, Kupfer und Kampfer waren anfänglich und die letzteren Waaren noch bis Ende des 18. Jahrhunderts Hauptartikel der Ausfuhr. Daneben waren Lackwaaren und Porzellan von minderer Bedeutung.

Einzelne Ergebnisse der japanischen Töpferkunst mögen schon von den Portugiesen nach Europa gebracht sein. Diese sind jedoch verschollen und erst als die Holländer allein herrschten, japanischen Berichten nach i. J. 1645, begann die Ausfuhr jener vielfarbig bemalten und vergoldeten Porzellangefässe, welche Jahrhunderte hindurch als Kostbarkeiten in Europa galten, in den Wohnhäusern reicher Handelsherren auf Schränken und Kaminen prangten und in den Porzellankammern fürstlicher Schlösser museumsartig decorativ angehäuft wurden, dort wie hier im Wettbewerb mit den Porzellanen Chinas.

Während in China die Kunst des Porzellans schon Jahrhunderte zuvor gepflegt worden war, reichen ihre Anfänge in Japan nicht hinter das 16. Jahrhundert zurück. Damals erlernte der Japaner Gorodayiu Shonsui die Herstellung des Porzellans in China, von wo den Japanern seit jeher Künste und Wissenschaften übermacht waren. Er richtete nach seiner Heimkehr in der an den erforderlichen Rohstoffen ergiebigen Provinz Hizen auf dem nordwestlichen Vorsprung der Insel Kiushiu Brennöfen ein. Während des 16. Jahrhunderts scheint jedoch der Betrieb nur von geringer Bedeutung gewesen zu sein, sich auch auf Blaumalerei beschränkt zu haben. Einen neuen Anstoss gab der Koreaner Ri-sanpei, welchen ein unter dem Befehl des Fürsten von Nabeshima stehender Feldherr im Jahre 1592 von einem Kriegszug aus Korea mitbrachte. Ri-sanpei liess sich in dem Städtchen Arita nieder, das noch heute ein Mittelpunkt der japanischen Porzellan-Industrie. Bald nachher lernte ein Mann Namens Higashi-shima Tokuzayemon aus der in derselben Provinz belegenen Stadt Imari von einem Chinesen in Nagasaki das Verfahren, mit glasigen Farben auf die Glasur zu malen. Nunmehr erst entwickelte sich die Industrie an mehreren Orten der Provinz Hizen zu hoher Blüthe. Bei der Beurtheilung ihrer Erzeugnisse muss man aber, wie bei jeglichen Arbeiten des japanischen Kunstgewerbes, scharf unterscheiden zwichen denjenigen, welche japanische Künstler auf Grund ihres nationalen, bald volksthümlichen, bald ästhetisch verfeinerten Kunstgeschmackes zum Gebrauch ihrer Landsleute schufen, und denjenigen, mit welchen sie dem zweifelhaften Geschmack ihrer europäischen Abnehmer huldigten, oft gar den Weisungen und Zeichnungen holländischer Handelsagenten gehorchten. Der edle Stoff, dessen Herstellung in Europa lange nicht gelingen wollte, und die prunkend decorative Erscheinung der vorwiegend in Blau, Eisenroth und Gold ausgeführten Malereien erklären die hohe Werthschätzung, welche diese Porzellane seit ihrem ersten Erscheinen in Europa gefunden und bis dahin bewahrt haben, wo, vor wenigen Jahrzehnten, die reichste fürstliche Sammlung solcher Porzellane in Europa aus dem japanischen Palais in die Museumssäle des Johanneums zu Dresden übergesiedelt ist. Nachdem wir inzwischen nach der Erschliessung Japans für den Welthandel im Jahre 1854 und vollends nach dem Sturze der alten Lehensverfassung im Jahre 1868 mit den für den eigenen Geschmack der Japaner seit Alters geschaffenen feinen Porzellanen und gar erst den zahllosen Arten anderer Töpferwaaren sowohl für den Haushalt

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

des gemeinen Mannes, wie für die ästhetischen Feinschmecker vertraut geworden sind, haben wir erst den richtigen Standpunkt für die Beurtheilung des alten Hizen-Porzellans, welches wir den holländischen Japanfahrern verdanken, gewonnen. Es war und bleibt Exportwaare im vollen Sinne des Wortes, ohne dabei jemals so tief zu sinken, wie das chinesische Porzellan in seiner Abart des „Porcelaine des Indes" im 18. Jahrhundert gesunken ist.

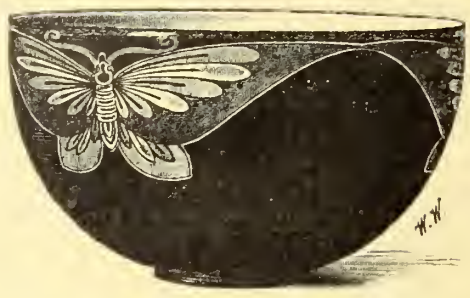
Bei der Beurtheilung der zum eigenen Gebrauch hergestellten Töpferwaare Japans müssen wir den Gegensatz beachten, welcher, wie im Allgemeinen, so ganz besonders auf diesem Gebiete des Kunstgewerbes Japan von Europa scheidet. Während hier von der Blüthezeit der Majoliken bis zu den Glanztagen von Meissen und Sèvres und weiter bis zu unserer Zeit die höchsten Bestrebungen der keramischen Kunst auf Schaustücke gerichtet sind, welche an irgend einen Gebrauchszweck nur durch die allgemeine Form, oft gar nur durch ihre Benennung erinnern, weist der japanische Geschmack zwecklose, rein decorativ gedachte Gefässe zurück. Was der japanische Töpfer ersinnt, knüpft er unmittelbar an die Bedürfnisse des Lebens in der Familie oder im geselligen Kreise durch Rang und Gesittung verbundener Männer. Was er auf der einen Seite an decorativer Prachtentfaltung einbüsst, gewinnt er auf der anderen, indem er nicht, wie uns heutigen Tages in vielen Fällen geschieht, seine Landsleute mit nüchterner Zweckmässigkeit abspeist, sondern ihr Wohlgefallen auch durch das geringste seiner dem Haushalt dienenden Erzeugnisse zu befriedigen sucht. Um die japanische Töpferwaare würdigen zu können, müssen wir uns daher die Zwecke vergegenwärtigen, welchen sie im Haushalt herkömmlicher Weise zu dienen hat. Ihr Verständniss ist unzertrennlich von demjenigen der japanischen Lebensgewohnheiten.

Die Anwendung der Töpferwaare bei den Mahlzeiten ist in Japan beschränkter als zur Zeit in Europa; denn nach altem Brauch dienen den Japanern als Behälter der Speisen beim Mahl zum Theil die gelackten Holzgefässe. In einer solchen Kumme wird der in Wasser gekochte Reis, der wesentlichste Bestandtheil der drei Mahlzeiten des Tages, aufgetragen. Nur die Kümmchen oder Näpfe, aus denen der Reis mit Hülfe der Ess-Stäbchen gegessen wird, bestehen in der Regel aus Porzellan; ebenso die Schalen und Schüsseln, Sara. deren man sich für andere Speisen bedient; nie jedoch zeigen dieselben die europäische Form mit dem flachen Rande. Die Kummen, Hachi, oder Tassen, aus denen man flüssige Speisen geniesst, entbehren des Henkels nach europäischer Art, sind aber häufig mit schalenförmigen Deckeln versehen, bisweilen auch mit Unterschalen.

Zur Aufbewahrung von Kuchen dienen Dosen, Kwasi-ire, oft mit mehreren Abtheilungen, von denen die obere immer den Deckel der unteren bildet, dann Ju-kumi genannt.

Theetöpfe kommen in zwei Formen vor, als Dobin, ohne Griff, mit einem beweglichen Bügelhenkel aus Bambus- oder Rotang-Geflecht, und als Kiu-su, mit einem hohlen Griff, welcher im rechten Winkel zum Ausgussrohr angefügt ist. Die in Europa vorherrschende Form mit einem dem Ausguss gegenüber befestigten Henkel findet sich gleichfalls, jedoch, abgesehen von der Exportwaare, nur für Wasserkannen. Getrunken wird der Thee, je nachdem er als klarer Blätteraufguss oder als dünnflüssiger Brei eines grünen Theepulvers genossen wird, aus kleinen Tassen oder

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)



Theekümmchen von Steingut; innen mit gelblicher, fein gekrackter, aussen mit schwarzer Glasur; die Schmetterlinge in Silber, Gold und bunten Schmelzfarben. Kioto-Waare. 1/2 nat. Gr.

aus den Cha-wan genannten Kümmchen, welche in der japanischen Töpferkunst eine so bedeutende Rolle spielen. Als Behälter des Theepulvers dienen kleine, mit Elfenbeindeckeln versehene Väschen, die Cha-ire; der Blätterthee wird in grösseren, gedeckelten Urnen, den Cha-tsubo, bewahrt.

Als Behälter des Reisweines — Sake — dienen thönerne Flaschen von rundem, vier- oder vieleckigem Querschnitt, Sake-ire; gläserne kannte Alt-Japan nicht, dem die Herstellung von Glas überhaupt fremd geblieben ist. Zum Erwärmen des mit Vorliebe warm genossenen Sake im Wasserbade bedient man sich auch eigenartiger Kannen — der Sake-tsugi — von walzenförmiger Gestalt, welche oben meistens geschlossen und dann nur mit einer kleinen Eingussöffnung und zwei Vorsprüngen zum Befestigen des Bügelhenkels, an der Seite oben mit einer kurzen Dille versehen sind. Getrunken wird der Sake aus Schälchen, Saka-dzuki, welche oft in einem Satz von abnehmender Grösse vorkommen.

Unter den thönernen Gefässen des Haushaltes sind noch die kurzhalsigen, dickbauchigen Oelflaschen, die Kummen zum Waschen des Reises, Suri-hachi, und grössere Deckelurnen, die Tane-tsubo, zur Aufbewahrung von Sämereien hervorzuheben. Ferner walzenförmige Leuchter, Shoku-dai, mit eisernem Dorn zum Aufstecken der Kerze; die Hi-ire, kleine Behälter für die glühenden Kohlen, an denen der Raucher sein Pfeifchen entzündet, von meist walzenförmiger Gestalt und in eine Höhlung des gelackten Kästchens passend, in welchem der Japaner die ihm zum Rauchen nöthigen Gegenstände zur Hand hat; die Hibachi, grössere Kohlenbecken; die Shiuro, rundliche Behälter für glühende Kohlen zum Erwärmen der Hand. Ausnahmsweise kommen auch Tabakspfeifchen, Kiseru, und Schwertgestelle, Katana-kaze, zum Ablegen der Schwerter, aus Porzellan vor.

Die Furo, eine kleine Art tragbarer Oefen, dienen, um über einem, in dem unteren Gefäss entzündeten Holzkohlenfeuer in einem irdenen Einsatz-Gefäss oder metallenen Kessel Wasser zum Sieden zu bringen. Eine Abart des Furo ist der Toji-buro oder Gewürznelkenkocher, in dessen oberem Gefäss ein Aufguss von Gewürznelken zum Verdampfen gebracht wird, um übele Gerüche zu verscheuchen.

Sehr mannigfach sind die Formen der Räuchergefässe, Koro, welche der Töpfer ebenso häufig wie der Erzgiesser dem japanischen Haushalt liefert. Beim Gebrauche pflegt man ihren Boden mit einer Schicht feiner weisser Asche zu bedecken und auf diese eine glühende Kohle zum Entzünden des Räucherwerks zu legen, daher selbst bei lange im Gebrauch gewesenen Koros der untere Theil häufig keine Spuren der Feuerwirkung zeigt, während der obere Theil und die Durchbrechungen zum Abzug des

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Kümmchen von Porzellan, bemalt mit Ranken der (Glycine Wistaria); die Blätter dunkelblau unter der Glasur oder hellgrün emaillirt, die Blüthentrauben eisenroth. Hizen-Waare. ½ nat. Gr.

Rauches dicke Niederschläge aufweisen. Vielgestaltig sind auch die kleinen thönernen Dosen, Ko-go, zur Aufbewahrung des Räucherwerkes.

In keinem Haus dürfen Blumen-Vasen, Hana-ike, fehlen, um darin je nach der Jahreszeit oder festlicher Gelegenheit einige blühende Zweige oder auch nur einen Kiefernast oder knospende, laublose Zweige der Hängeweide, von etlichen Blümchen begleitet, aufzuzieren. Wie dabei mit Wenigem eine malerisch wohlgefällige Wirkung zu erreichen, ist dem Japaner gleichsam angeboren, aber obendrein zum Gegenstand des Studiums besonderer Blumenkünstler geworden, bei denen gelernt zu haben, ehemals zu den Erfordernissen feiner Bildung gehörte. Der gute Geschmack des Japaners zeigt sich auch darin, dass ihm die in Europa vorherrschende auffällige und vielfarbige Verzierung der Blumenvasen fremd geblieben ist; neutrale dunkle, vorwiegend graue, braune oder olivgrüne Farbtöne sowie Verzierungen, welche das Auge nicht vom Inhalt, der die Hauptsache sein soll, auf das dienende Gefäss ablenken, scheinen ihm mit Recht geschmackvoller, als unsere prunkenden und verkehrter Weise oft gar mit Blumen verzierten Blumenvasen und Blumentöpfe. Für rein decorative Vasen ist kein Raum im japanischen Haushalt, welcher der Standplätze entbehrt, die wir jenen auf Schrankmöbeln, Tischen und Kaminsimsen anweisen. Auch die Blumenvasen lässt der Japaner nicht ungefüllt als Ziergefässe umherstehen, sondern er weist ihnen schicklichen Platz in der Tokonoma genannten Nische des Wohngemaches an, in welcher er seinen Besitz an Bildern und schönen Gefässen wechselnd aufziert, je nach den besonderen Anlässen religiöser oder häuslicher Feste oder um einen Gast zu ehren, immer aber nur mit wohlüberlegter Auswahl weniger, zu einander in Beziehung gebrachter Stücke. Die hierbei benutzten Blumengefässe stehen entweder auf dem mattenbelegten Fussboden oder auf niedrigen Lacktischchen oder hängen an Ketten oder Schnüren von der Decke herab oder an einem im Eckpfosten der Nische befestigten Haken. Dabei finden niemals Vasenpaare Verwendung, wie solche in Europa die Regel bilden, in Japan aber nur bei der Schmückung von Altären im Tempel oder im häuslichen Heiligthume angewandt werden. Blosse Schaustücke, Okimono, finden sich nur in sehr beschränkter Zahl, zumeist in Gestalt menschlicher Figuren oder von Thieren.

Neben dieser allgemeinen Verwendung thönerner Gegenstände im Hause des Japaners spielen dieselben noch eine besondere Rolle in den Chanoyu, den seit Jahrhunderten nach den Vorschriften bestimmter Schulen gepflegten, vor einigen Jahrzehnten in Verfall gerathenen, seit Kurzem aber neu belebten Vereinigungen der Männer zu gemeinsamem Theetrinken und gebildeter Unterhaltung. Ohne Kenntniss von diesen Chanoyu würden wichtige Eigenthümlichkeiten der japanischen Töpferkunst uns unverständlich bleiben.

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Die Anfänge des Chanoyu als einer nach bestimmten Regeln geordneten Geselligkeit führen zurück in das 15. Jahrhundert, wo Yoshimasa diese begünstigte, um die in langen Kämpfen verwilderten Grossen seines Reiches zu friedlicheren Sitten zurückzuführen. Aehnliche Beweggründe haben den Eroberer von Korea und letzten der kriegerischen Gewalthaber vor der friedlichen Herrschaft der Tokugawa-Shogune, Hideyoshi, gegen Ende des 16. Jahrhunderts zur Beförderung der Chanoyu geführt. In den Geist, welcher damals in diesen Gesellschaften herrschte oder herrschen sollte, weiht uns eine Inschrift ein, welche im Jahre 1584 in einem „thauiger Boden unter der Föhre" benannten Gartenzimmer zur Beruhigung der dort in Erwartung des Chanoyu sich versammelnden Gäste angebracht wurde. Unter Anderem hiess es da, bei Betretung dieses Pfades komme es nicht nur auf Reinheit des Gesichts und der Hände, sondern vor Allem auf Reinheit des Herzens an; von altersher sei untersagt, inner- oder ausserhalb dieses Hauses über weltliche Dinge zu reden, politische Gespräche zu führen oder gar Skandalgeschichten zu erzählen; weder Wirth noch Gäste dürften bei einer reinen und wahren Versammlung einander durch Worte oder Thaten schmeicheln. Nicht immer mögen die Chanoyu-Unterhaltungen sich auf solchen Inhalt beschränkt haben, gewiss sind und gerade in unserem Jahrhundert bei den Vorbereitungen politischer Umwälzungen die Chanoyu mit ihrem Uneingeweihte fernhaltenden Ceremoniell und ihrer Abgeschiedenheit Stätten gewesen, an denen ernste Männer noch andere als schöngeistige Gespräche führten. Jahrhunderte hindurch, während Japan sich der Ruhe im Innern, des Friedens nach Aussen erfreute, haben jedoch die Chanoyu vorwiegend ästhetischen Interessen gedient. In allen Regeln des Brauches und des Anstandes je nach den Vorschriften dieser oder jener Schulrichtung des geselligen Theetrinkens wohlerfahren zu sein, war eine Nothwendigkeit für den Mann von Bildung; Frauen dagegen wurden nie zu diesen Gesellschaften zugezogen.

Die alten Vorschriften für das Chanoyu beginnen mit der Umgebung des Gemaches, welche die richtige Stimmung der Theilnehmer vorbereiten soll. Abgeschiedenheit vom Alltagsleben, schöne Baumgruppen, vorzugsweise alter Kiefern, von welkem Laub gesäuberter Boden, rein gehaltene Trittsteine und sauberer Kiesgrund sollen hierauf einwirken. Gewisse Maasse werden für das Gemach vorgeschrieben, das nur klein zu sein braucht, da nie mehr als sieben Theilnehmer sich zusammenfinden. In der Nische richtet der Wirth den üblichen Schmuck her, hängt das Rollbild, Kakemono, an die Rückwand, stellt das Räuchergefäss, Koro, davor und hängt daneben ein mit wenigen erlesenen Blüthen und Zweigen gefülltes Blumengefäss. Die pünktlich erschienenen Gäste legen ihre Schwerter am Eingang ab und lassen sich, jeder an dem seinem Range entsprechenden Platze, auf den Matten nieder. Während dann der Wirth in vorgeschriebenen Gängen die Gefässe und Geräthe zur Bereitung des Thees aus einer Nebenkammer herbeiträgt, ergötzen sich die Gäste an dem Kakemono oder an der an seiner Stelle aufgehängten Tafel mit Aussprüchen weiser Männer. Zuerst bringt der Wirth einen Korb mit Holzkohlen von bestimmter Länge, eine aus zwei, den Ess-Stäbchen gleich verwendeten Eisenstäben bestehende Feuerzange, einen aus drei Federn gebildeten Fächer zum Anfachen der Gluth, einen eisernen Dreifuss für den Kessel, zwei als Handhaben für denselben benutzbare eiserne Ringe,

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

ein Döschen für Räucherwerk und Papier zum Anfassen und Reinigen der Gefässe; sodann ein thönernes Gefäss mit Asche — Hai-ki — nebst dem dazu gehörigen Löffel. Hierauf entzündet er das Feuer — im Winter in einem mit Asche gefüllten Loch des Dielenbodens, im Sommer in einem tragbaren irdenen Ofen, dem Furo. Um den Kohlendunst zu verscheuchen, verbrennt er zugleich etwas Räucherwerk. Während dieser Beschäftigung des Wirthes bitten die Gäste um die Erlaubniss, das Räucherwerk-Döschen, im Sommer ein gelacktes — Kobako, im Winter ein irdenes — Kogo, aber stets ein solches von kunstvoller Arbeit, zu betrachten und lassen es bewundernd von Hand zu Hand gehen.

Dem zweiten Abschnitt der Festlichkeit geht das Verzehren der vom Wirthe vorgesetzten Esswaaren voraus, deren Reste die Gäste zum Mitnehmen in Papier einschlagen. Sodann bringt der Wirth die weiter erforderlichen Geräthe herbei, den eisernen Kessel, ein zwei Fuss hohes hölzernes Tischchen, zwei in brocatene Säckchen gehüllte kleine Gefässe mit gepulvertem Thee — die Cha-ire, ein thönernes Gefäss — Midzu-sashi, mit frischem Wasser, welches seinen Platz unter dem Tischchen erhält, ein Theekümmchen aus Porzellan, Steinzeug oder Steingut — Cha-wan, welches von einfacher Form, aber durch hohes Alter und womöglich auch durch geschichtliche Beziehungen ausgezeichnet sein muss. Ferner noch einen Bambus-Quirl, ein seidenes Tuch zum Abwischen der Geräthe, ein Löffelchen zum Herausnehmen des Thees aus dem Cha-ire und einen Schöpflöffel für das Wasser — das Alles in vorgeschriebener Reihenfolge. Nach feierlichen Begrüssungen und Verbeugungen werden die Geräthe abgewischt, ein wenig Theepulver in das Kümmchen geschüttet, von dem inzwischen zum Sieden gebrachten Wasser darauf gegossen und der Aufguss mit dem Bambus-Quirl so lange gerührt, bis er dünnem Spinat gleicht. Ein Knabe trägt dann das Chawan zum vornehmsten der Gäste, welcher, nachdem er daraus getrunken hat, es dem nächsten reicht und so fort bis zum letzten, der es dem Knaben leer zurückgiebt, worauf das geleerte Gefäss nochmals die Runde macht, damit die Gäste es in Musse besichtigen können. Nachdem der Wirth noch die Gefässe ausgewaschen hat, ist die Feier zu Ende.

Ausser der geschilderten Form waren noch andere Formen des Chanoyu in Uebung, auch solche, bei welchen an Stelle des Rundtrunkes der Einzeltrunk trat. Immer aber spielten die dabei benutzten Kogo, Cha-ire und Cha-wan eine wichtige Rolle in der Unterhaltung, wodurch sich einerseits die ausserordentliche Werthschätzung alter und berühmter Gefässe dieser Art erklärt, anderseits auch das Bestreben der japanischen Töpfer, durch neue Schöpfungen im Geist der alten Meister das Lob der zum Chanoyu würdevoll versammelten Kunstkenner, der echten und rechten Cha-jin, zu verdienen. Auch das Auftreten von bedeutenden Amateur-Töpfern in Japan — eine in Europa unbekannte Erscheinung — ist auf diese alten Bräuche zurückzuführen.

Ueber die Entwickelung ihrer Töpferkunst bis zum Auftreten des Porzellans im 16. Jahrhundert sind die Japaner besser unterrichtet als wir Europäer über unsere mittelalterliche Töpferkunst. Eine durch die Bräuche des Chanoyu beförderte und sehr verbreitete Kennerschaft hat dazu beigetragen, dass die alten Töpferarbeiten schon zu einer Zeit studirt und geschätzt wurden, als man in Europa kaum die griechischen Vasen,

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

geschweige denn die Majoliken einer gelehrten Kennerschaft würdig erachtete. Trotzdem fragt es sich, ob alle japanischen Ueberlieferungen einer gründlichen Prüfung Stand halten werden. Die Bildung keramischer Legenden scheint auch dort sich vollzogen zu haben.

Auch in Japan reichen die Anfänge der Töpferkunst in vorhistorische Zeiten zurück, wie in Gräbern gefundene Urnen bezeugen, welche ihren Namen „Magatama-tsubo“ von den bisweilen in ihnen enthaltenen, zahnförmig geschliffenen Halbedelsteinen erhalten haben. Diese Urnen und ihr Inhalt sind jedoch vielleicht nicht Erzeugnisse von Vorfahren der heutigen Bewohner des Landes, sondern einer von ihnen verdrängten oder überflutheten Urbevölkerung.

Auf ein hohes Alter der japanischen Töpferkunst hat man auch daraus schliessen wollen, dass in dem ältesten japanischen Geschichtsbuch, dem „Nihongi“, der Bruder der Sonnengöttin, Sosanowo-no-Mikoto, acht thönerne Gefässe mit betäubendem Trank bereiten lässt, aus denen der achtköpfige, menschentödtende Drache sich berauscht, um dann von dem Helden besiegt zu werden. Aus der noch ganz sagenhaften Zeit des Kaisers Jimmu im 7. Jahrhundert vor Christo wird von thönernen Gefässen berichtet, die auf kaiserlichen Befehl für gottesdienstliche Zwecke angefertigt wurden. Aus jenen dunklen Zeiten hat sich in einigen Gegenden der Brauch erhalten, die in den Tempeln benutzten Gefässe nur aus freier Hand zu formen und in kleinen Oefen zu brennen.

Als zu Ende des zweiten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung die Kaiserin Jingo Kogo ihren siegreichen Zug nach Korea unternommen hatte, liessen koreanische Töpfer sich in Japan nieder. Sie legten den Grund zu der späteren, noch wiederholt durch koreanische Einwanderer beförderten Entfaltung der japanischen Töpferkunst, unter deren höchst mannigfachen Erzeugnissen unserer Zeit koreanischer Einfluss sich noch vielfach nachweisen lässt. Im fünften Jahrhundert scheinen bereits in mehreren Provinzen Werkstätten in Betrieb gewesen zu sein an Orten, die noch heute, den alten Ueberlieferungen getreu, unglasirte Irdenwaare herstellen, deren Aehnlichkeit mit der vor langen Jahrhunderten dort angefertigten hie und da durch Scherbenfunde bestätigt wird.

Erst zu Anfang des achten Jahrhunderts wurde die Töpferscheibe eingeführt oder, der Ueberlieferung nach, von dem Priester Giyogi erfunden, welcher das Volk in ihrem Gebrauch unterrichtete. Ihm zugeschriebene Gefässe aus harter, grauer Waare werden noch in Tempeln bewahrt. Im neunten Jahrhundert begegnet uns in den Seidji genannten Gefässen von graugrüner, an die chinesische Seladon-Waare erinnernder Farbe die erste Anwendung einer Emailglasur, zu welcher die Anweisung und die Rohstoffe aus China gekommen sein sollen.

Zu Anfang des 13. Jahrhunderts brachte Kato Shirozayemon, auch Toshiro genannt, von einer Reise nach China Erfahrungen heim, welche den Anstoss zur Herstellung glasirten Steinzeuges zu Seto in der Provinz Owari gaben. Erst drei Jahrhunderte später lernten die Japaner durch des schon erwähnten Gorodayiu Shonsui Vermittelung ebenfalls von den Chinesen die Herstellung des Porzellanes.

Die Provinz Hizen, wo die ersten Versuche stattfanden, blieb fortan die Hauptstätte der Porzellan-Industrie. Im 17. Jahrhundert wurde diese auch zu Kutani in der Provinz Kaga aufgenommen, jedoch erst zu

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Anfang des 19. Jahrhunderts zu Seto in der Provinz Owari. Die Porzellan-Industrie der alten Kaiserstadt Kioto stammt ebenfalls erst aus jüngerer Zeit.

In Kioto, wo während der Herrschaft der in Yedo residirenden Shogune der allen politischen Einflusses beraubte kaiserliche Hofhalt in schöngeistig verfeinerten Genüssen Trost fand, entfaltete im 17. Jahrhundert die auf Steinzeug und Steingut beschränkte Töpferkunst unter dem Einfluss der Chanoyu und der Mitwirkung angesehener Maler glänzende Blüthen. Ninsei und später Kenzan gelten als bahnbrechende Meister. Kioto hat seither eine führende Stellung behauptet, insoweit es sich um die Verzierung der Thonwaaren mit Schmelzmalereien handelt. Von Kioto aus ist auch, und zwar erst vor kaum einem Jahrhundert, die Malerei mit Schmelzfarben und Gold nach der Provinz Satsuma gelangt, dessen Töpferwerkstätten bis dahin den Ueberlieferungen ihrer koreanischen Begründer vom Ende des 16. Jahrhunderts treu geblieben waren.

Ausser in den genannten Provinzen haben noch in vielen Gegenden Töpfereien bestanden, von denen nicht wenige im Dienste der Chanoyu den Ansprüchen japanischer Kenner gerecht geworden sind. Die grosse Zahl und der geringe Umfang der einzelnen Töpfereien, welche über das ganze, an Lagerstätten brauchbarer Thone überaus reiche Inselland verstreut sind, erschwert nicht wenig die übersichtliche Betrachtung ihrer Erzeugnisse.

Um die von den japanischen Töpfern erzeugten unendlich mannigfaltigen Thonwaaren in Gruppen zusammenzufassen, reichen die für die Thonwaaren Europas üblichen technischen Bezeichnungen nicht annähernd aus. Hervorzuheben ist, dass die Fayence, welche die europäische Keramik vom 15. Jahrhundert bis zur Erfindung des deutschen Hartporzellans beherrscht, in Japan so gut wie unbekannt geblieben ist und nur erst in neuester Zeit wenig bedeutende Anwendung gefunden hat. Vor der Entdeckung der zur Herstellung des Porzellans erforderlichen Rohstoffe im eigenen Lande verarbeitete man mit Vorliebe Thone, welche im Brande einen dem deutschen Steinzeug ähnlichen harten, dem Stahl widerstehenden Scherben ergaben. Auch weniger hart sich brennende Thone, welche zu einem mehr dem Steingut gleichenden Scherben führten, wurden verwendet. Durch die Einführung des Porzellans im 16. Jahrhundert wurden die dunkelfarbig glasirten Thongefässe von undurchscheinender steinzeugartiger Masse der älteren Zeit keineswegs aus der Kunsttöpferei verdrängt, sondern sie behaupteten sich durchaus und bis in unsere Tage in der Gunst der keramischen Kenner. Ihnen, und nicht den Porzellanen, fiel der Ehrenplatz zu unter den von den Theetrinkern geschätzten Gefässen. In hohem Ansehen standen daneben auch steingutartige Gefässe aus sich fast weissbrennendem Thon mit heller, fein gekrackter Glasur und farbigen Schmelzmalereien.

Ein grosser Theil der japanischen Töpferwaaren entbehrt jeglicher Verzierung durch Malereien oder Reliefs, ohne welche wir uns europäische Thongefässe von einigem Anrecht auf Werthschätzung gar nicht vorzustellen vermögen. Farbige Glasuren, in denen der Japaner unerreicht dasteht, bieten ihm Ersatz. Nicht wie in China strebt man dabei nach lebhaften reinen Farben. Der Japaner giebt dunkleren, neutralen Tönen den Vorzug, weiss diese aber in unvergleichlicher Weise harmonisch zu stimmen. Braune

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Farben herrschen vor; vom lichtem, goldigem Braun bis zu sattem Kastanienbraun und tiefem Schwarzbraun finden sich alle erdenklichen Töne. Da die Glasflüsse nicht durch Zinnoxyd ihrer Durchsichtigkeit beraubt sind, wirken sie verschieden je nach der Dicke ihres Auftrages und der durchschimmernden Farbe des Scherbens. Man strebt auch nicht danach, die Glasuren in jener mechanischen Gleichmässigkeit aufzuschmelzen, welche das Ideal europäischer fabrikmässiger Arbeit ist, sondern man lässt ihnen freieren Lauf und erhöht die malerische Wirkung, welche schon durch die Zufälligkeiten der Feuerwirkung erreicht wird, noch dadurch, dass man eine zweite Glasur von abweichender Farbe über die erste schmilzt. Zumeist umgiebt die Ueberglasur nur den oberen Rand des Gefässes, von wo sie über die Unterglasur herabfliesst. Bisweilen bildet sie nur einen farbigen, unregelmässig begrenzten Rand von hellerer opaker Farbe bei dunklerer Glasur, von dunklerer bei solcher von hellem Ton; ein ander Mal fliesst sie in Streifen am Gefäss herunter, bisweilen um am Fussrand in dicke Tropfen zusammenzulaufen. Oder die zweite Farbe, Gelb, Grün, Roth, Blau, erscheint in Bändern, Streifen, Tropfen auf der Grundfarbe, Naturgebilden vergleichbar, ohne die leitende Hand des Künstlers zu verrathen. Sowohl die chemischen Reactionen, welche sich in jeder der Glasuren stellenweise vollziehen, je nachdem die Gluth auf sie eingewirkt hat, wie die Reactionen der verschiedenen Glasuren auf einander erhöhen durch unberechnete Zufälligkeiten die malerischen Reize. Von besonders feiner Wirkung erscheinen dabei die weissen oder bläulichen Aederungen und Faserungen, welche in den Rändern auftreten, wo die Ueberglasur dick zusammenfliesst. Alles in Allem wirken viele der so behandelten Thongefässe nicht wie regelrechte Gebilde von Menschenhand, sondern als hätte die Natur selber sie gemalt, wie die Sonne die Haut eines Apfels oder eines Kürbis mit unendlich mannigfachen, niemals sich wiederholenden Zeichnungen färbt. Mag dabei auch manche Wirkung unberechenbarem Zusammentreffen preisgegeben sein, so lassen sich doch unter der Fülle japanischer Töpferwaaren mit derartigen Glasuren die Werke bestimmter Werkstätten und einzelner berühmter Töpfer mit Sicherheit erkennen, woraus man schliessen darf, dass feste schulmässige Ueberlieferung und eine leitende Künstlerhand auch da unentbehrlich waren, wo nur der Zufall gehandelt zu haben scheint.

Wenn der japanische Töpfer seine Thonwaaren mit Malereien zieren will, so schlägt er — von der Blaumalerei auf Porzellan abgesehen — Wege ein, welche der europäischen Keramik bisher fremd geblieben sind. Dabei kommen ihm zu Hülfe die Künstlerskizze, welche bei uns nur als eine Etappe in der Entstehungsgeschichte eines Kunstwerkes gewürdigt wird, ohne jemals selbstständige Bedeutung im Kunstgewerbe erlangt zu haben, und die impressionistische Wiedergabe von Naturmotiven — völlig im neuesten Schulsinne dieser Bezeichnung eine in Japan schon seit Jahrhunderten geübte Darstellungsweise. Jene unübertrefflich feine Einzelausführung, welche wir an Lackmalereien und den Ciseluren der Stichblätter bewundern, tritt in der japanischen Keramik nur vereinzelt und nur so weit auf, um daraus schliessen zu dürfen, dass die skizzenhafte Bemalung vieler Thongefässe keineswegs auf einem Unvermögen, sondern auf kunstbewusstem Wollen beruht. Die Mittel der keramischen Maler sind dabei höchst mannigfache, verschieden nach unzähligen Werkstätten und Künstlern.

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Erschwert wird das Pfadfinden in der unermesslichen Schatzkammer japanischer Keramik durch eine Reihe von Umständen, welche bei dem Studium der europäischen Keramik entfallen. Einerseits ist es die schon erwähnte grosse Zahl kleiner, über das ganze Land verstreuter Werkstätten, von denen jede ihre Besonderheiten pflegt, sei es, dass sie durch das Thonlager ihres Sitzes an dieselben gebunden ist, sei es, dass sie den Ueberlieferungen eines berühmten Künstlers, der sie begründet oder einmal in ihr gearbeitet hat, die Treue halten will. Erscheinungen wie in Europa, wo z. B., nachdem Strassburg den Ton für den grossblumigen Decor der Fayencen angegeben hat, sämmtliche übrigen Fayence-Fabriken sich auf denselben Ton zu stimmen versuchen, kennt Japan nicht. Anderseits aber führt der individualistische Zug der japanischen Kunsthandwerker diese doch zu immer neuen Versuchen. Hinzukommt, dass auch in Japan mit den Künstlerstempeln Unfug getrieben wird, welche dort, die persönliche Richtung seiner Keramik treffend kennzeichnend, die Stelle der Nienhaos der regierenden Kaiser auf den ganz unpersönlichen Porzellanen Chinas vertreten. Dieser Unfug ist zum Theil schlechthin Fälschung zu nennen; zum Theil beruht er auf der Unsitte, die Weise eines alten Meisters auch durch die Nachahmung des von ihm geführten Stempels auszudrücken, ohne dass dabei betrügerische Absicht obwaltete; zum Theil fusst er auf der legitimen Führung des Stempels eines Ahnen durch einen Erben desselben Namens. Die japanischen Töpferarbeiten sind übrigens keineswegs immer mit Künstlernamen oder Werkstatt- oder Ortsbezeichnungen versehen. In vielen Fällen muss auch der japanische Kenner die Waare aus ihr selber beurtheilen. Dabei untersucht er die Härte und Schwere der Masse, die Art der Formung des Gefässes, seiner Trennung vom Thonklumpen auf der Scheibe und der Vollendung des Fusses. Japanische Werke über Keramik bilden stets neben der Hauptansicht des Gefässes eine Unteransicht ab, welche die unglasirte Masse mit den Spuren ihrer Bearbeitungsweise zeigt. So z. B. das i. J. 1878 in Tokio erschienene Werk des Ninagawa Noritane, welches sich in der Bibliothek des Museums befindet. Für die feinen, in einem Punkt zusammenlaufenden Bogenlinien, welche bei einem Gefässe dadurch entstehen, dass der Töpfer dasselbe mit einem Faden vom Thonklumpen auf der Scheibe abschneidet, hat der japanische Kenner den Namen Ito-guiri, bei dem er das linkshändige von dem rechtshändigen unterscheidet, und an dessen feinem Schwunge er die Hand des Meisters erkennt; andere kunsttechnische Ausdrücke benennen verwandte Merkmale.

Unsere Beschreibung der japanischen Töpferarbeiten würde unvollkommen sein, wenn wir dabei nicht der Weise gedächten, wie die Japaner gesprungene, bestossene, zerbrochene Gefässe ausbessern. Während wir die Ausbesserung dem Auge auf jede Weise zu entziehen suchen, ohne dies doch erreichen zu können, macht der Japaner hier aus der Noth eine Tugend. Er will nichts verstecken. Ein am Rande ausgesprungenes Stückchen wird durch Goldlack ersetzt oder durch schwarzen Lack mit feinem Goldmuster; ein Sprung wird nach sorgfältiger Verkittung durch eine Goldader betont; die Bruchstellen eines zertrümmerten Gefässes werden mit Goldlinien nachgezogen und zu einer Netzzeichnung erweitert, etwa als habe eine Spinne goldene Fäden um das kostbare alte Stück gewoben; um die Bruchstelle eines Flaschenhalses wird ein Bändchen gelegt, als gehöre das mit zum Schmuck des Gefässes. So wird, was ein Mangel war, zum Anlass neuen Reizes.

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Imari-, Arita-, Hizen-Porzellan.

In der Provinz Hizen haben schon seit dem 9. Jahrhundert Töpfereien in der Gegend des Hafenplatzes Karatsu bestanden. Wahrscheinlich von Koreanern angelegt, verfertigten sie Jahrhunderte hindurch Steinzeuggefässe nach koreanischer Art, vorzugsweise für den Bedarf der Theetrinker. Diese Fabrikation wurde auch dann noch fortgesetzt, als im 16. Jahrhundert durch Gorodayiu Shonsui und den Koreaner Ri-sanpei die Anfertigung von Porzellan gelehrt und Lager des hierzu erforderlichen Thones in der Provinz entdeckt worden waren. Seit jener Zeit ist bis auf unsere Tage Hizen der Mittelpunkt der japanischen Porzellan-Industrie geblieben. Von dort ist Europa während zweier Jahrhunderte mit japanischem Porzellan versorgt worden, welches von dem kleinen Hafenplatz Imari nach Nagasaki verschifft wurde und hiervon die Bezeichnung Imari-Porzellan erhalten hat, während es seine anderen Namen Arita-Porzellan von dem Hauptort seiner Fabrikation, und Hizen-Porzellan von der Provinz ableitet, in welcher Imari und Arita belegen sind. Die drei Benennungen beziehen sich demnach auf die nämliche Waare.

Im Laufe der Zeit haben die Thonschätze der Provinz noch zur Anlage zahlreicher anderer Werkstätten, angeblich in 36 Orten, geführt, deren Erzeugnisse nicht immer mit Sicherheit auseinander zu halten sind.

Die im 17. Jahrhundert in den Werkstätten der Provinz Hizen fabricirten Porzellane lassen sich in drei Gruppen zusammenfassen. Die eine derselben enthält die ausschliesslich mit Blaumalereien verzierten Gegenstände. Die zweite diejenigen, bei welchen zur Blaumalerei ein trocknes Eisenroth und matte Vergoldung hinzutreten, bisweilen auch Schmelzfarben, die jedoch, abgesehen von dem öfters in grösseren Flächen angewendeten Schwarz, neben jenen drei vorherrschenden Farben zurücktreten. Auch in China sind nur mit denselben drei Farben decorirte Porzellane fabricirt worden. Das schwärzlich trübe Blau der japanischen Porzellane dieser Art im Gegensatz zu dem helleren, reineren Blau der Chinesen, ihre von den chinesischen sich unterscheidenden Vorwürfe und die auf ein anderes Herstellungsverfahren deutenden trocknen Warzen auf der Unterseite der grösseren Gefässe, insbesondere der japanischen Schüsseln, gestatten aber nnschwer die Unterscheidung. Die Porzellane der dritten Gruppe lassen das weiche, milchige Weiss der Masse zu besserer Geltung kommen als die meistens ganz mit Malereien bedeckten Porzellane der zweiten Gruppe. Nur wenig umfangreiche Malereien mit auf die fertige Glasur gebrannten Muffelfarben, unter denen ein helles Blau, ein helles bläuliches Grün und das als Schmelzfarbe nicht verwendbare Eisenroth vorherrschen, schmücken diese Porzellane, welche zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Europa besonders geschätzt wurden. Ihr Typus begegnet uns in den ältesten Porzellanen Meissens und in den Weich-Porzellanen von Chantilly, während der blau-roth-goldene Decor seinen Einfluss mehr in den Delfter Fayencen geltend gemacht hat.

Wie die alten Export-Porzellane Hizens in ihren Formen und dem überladenen Decor den Wünschen ihrer holländischen Besteller folgten, so hielten sich auch die Vorwürfe ihrer Malereien in engsten Grenzen. Nur ein geringfügiger, wenig besagender Motivenschatz öffnet sich in ihnen, wie er für eine Waare passen mochte, die es den fremden „Barbaren" recht machen sollte.

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Export-Porzellan der Provinz Hizen für den europäischen Markt im 17.—18. Jahrhundert.

Kumme, innen und aussen bemalt in Eisenroth und Gold mit Vögeln und Blumen, abwechselnd in weissem und dunkelblauem Grund; innen auf dem Boden ein Glücksgott, dem eine von Kindern umgebene Frau Blumen darbringt, gemalt in denselben Farben mit wenig Schwarz und Lila. Unter dem Boden vier Schriftzeichen, Fukki chôshun, gleichbedeutend mit dem Chinesischen Fuh kwei chang chun d. h. „Glück, Ehren und langes Frühlingsleben".

Kumme, in Form einer halbgeöffneten Chrysanthemumblüthe (Kiku) mit 16, dem japanischen Kiku-Wappen entsprechenden Strahlen; innen bemalt in Blau, Eisenroth, Grün und Gold mit Kiku-Zweigen, deren Blüthen zum Theil erhaben vorgeformt sind, und ebensolchen Kiku-Wappen. Aussen bemalt in denselben Farben, Lila und Hellgelb, mit wachsenden Blüthenstauden, welche mit blauen, von goldenen Ranken überzogenen Feldern wechseln. (Kummen dieser Art fanden früher in Nord-Deutschland häufig als Tauf-Kummen Verwendung; die vorerwähnte hat zu diesem Zwecke über hundert Jahre in einer Familie gedient.)

Kumme, bemalt mit Wachteln im Hirsefeld und Schmetterlingen neben Ran-Blüthen, die Zwischenfelder dunkelblau mit rothen, goldbeblätterten Chrysanthemumblüthen.

Bartschüsseln, in Schalenform mit einem halbrunden Ausschnitt am Rande, bemalt in schwärzlichem Blau, Eisenroth und Gold mit wachsenden Blumen oder blumengefüllten Vasen. Diese Schüsseln und die vorerwähnten Kummen vertreten die Waare, welche Jacquemart nach einem auf dergleichen Hizen-Porzellanen vorkommenden Blumen-Decor wenig zutreffend „famille chrysanthémo-péonienne" genannt hat.

Flache Schale, im Spiegel chinesische Insellandschaft in schwärzlichem Blau unter der Glasur; auf dem Rande in hellblauem und hellbläulichgrünem Email, trocknem Eisenroth und Gold gemalte Blüthenstauden auf blauen Felsen. Auf der Unterseite drei trockne Warzen und eingeschnitten die Nummer 168 des alten Inventars der kgl. Porzellan-Sammlung in Dresden, sowie ein gleicharmiges Kreuz, welches im Inventar von 1779, der Abschrift eines viel älteren Inventars, das Porzellan japanischer Herkunft bezeichnet. Hizen ca. 1700.

Schale, am Rande vier tiefe, dreimal eingebuchtete Ausschnitte, innen am Rande aus dem noch weichen Thon ciselirte Wolken mit Blitzen und vier Blüthenzweige, Mume, Päonie, Lotos, Chrysanthemum (vier Jahreszeiten) in blauem und blassgrünem Email, Eisenroth und Gold. Unter dem Boden drei trockne Warzen.

Kumme, in Form einer achtblättrigen, gewundenen, halbgeöffneten Blüthe, bemalt innen mit wenigen, verstreuten Kirschblüthen, aussen mit Hirschen und Ahornzweigen in hellen Schmelzfarben: Blau, Grün, Blassgelb bei schwarzer Zeichnung. Unter dem Boden eine trockne Warze.

Hizen-Porzellan des 17.—19. Jahrhunderts für den japanischen Markt.

Kleine Schale, bemalt in Blau unter, Eisenroth, Blassgrün und Gelb über der Glasur mit einer blumengefüllten Geschenkdüte (Noshi). Auf der Unterseite vier trockne Warzen und das Nienhao des chinesischen Kaisers Ching-Hwa (1465—88), jedoch Hizen-Porzellan des 17.—18. Jahrhunderts.

Kleine Kumme, aussen am Rande bemalt mit hellem, in unregelmässigen Rundzacken abfliessendem Blau, in diesem ausgespart sechsfach eingekerbte runde Feldchen (Schneerosetten), abwechselnd bemalt mit eisenrothen Kirschblüthen und blauem Susuki-Gras — Andeutung der drei Freunde des japanischen Dichters: Schnee, Kirschblüthe, Mond. Anfang des 18. Jahrhunderts.

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Flache Schale, in Gestalt einer japanischen Hofdame mit aufgelöstem Haar, von ihren fächerförmig entfalteten Gewändern umgeben. Die Bemalung in Olivgrün, trübem hellem Gelb, stumpfem Grau-Violett, lebhaftem Eisenroth und Gold für die Brocatmuster, Schwarz für das Haar giebt die Farbenstimmung japanischer Holzfarbendrucke der Mitte des 18. Jahrhunderts wieder. (Geschenkt von Herrn Alfred Beit.)

Mikawaji-, Hirato-Porzellan.

In dem wenige Meilen südlich von Arita belegenen Mikawaji wurde um die Mitte des 17. Jahrhunderts auf Anordnung eines Gliedes der in Hirato residirenden fürstlichen Familie der Matsu-ura von einem Manne koreanischer Abkunft Namens Imamura Sannojo eine Porzellan-Manufactur eingerichtet, aus welcher viele, mit Blaumalereien verzierte feine Porzellane hervorgegangen sind, davon die besseren nicht zum Verkauf bestimmt, sondern für den Haushalt des Fürsten oder zu Geschenken desselben. Die mit spielenden Chinesenkindern unter einer Kiefer bemalten Porzellane werden am meisten geschätzt, und zwar am höchsten je nach der Zahl der Kinder, bis zu deren sieben an den auserlesensten Stücken. Eine Besonderheit der Werkstätte zu Mikawaji ist die Verzierung der Gefässe mit feinen Reliefs, welche man vor dem Glasurbrande mit dem Pinsel aus Porzellanschlempe aufträgt, sowie mit Verzierungen, welche in den noch weichen Thon leicht vertieft eingeschnitten werden und nach dem Brande hell durchscheinen. Von besonders reizvoller Wirkung ist die Verbindung jener aufliegenden Pinselreliefs mit diesen versenkten, durchscheinenden Reliefs. Seit den dreissiger Jahren unseres Jahrhunderts hat man in Mikawaji ein papierdünnes glasiges Eierschalen-Porzellan hergestellt. Tassen mit Schmelzfarben-Decor sind viel exportirt worden.

Kümmchen, mit schalenförmigem Deckel, verziert mit verstreuten Kirschblüthen, theils weiss in leichtem Relief, theils blau unter der Glasur gemalt; — mit verstreuten Blüthen der Ran-Pflanze, einer Orchis-Art, theils blau unter der Glasur, theils vertieft und durchscheinend, theils in leichtem Relief.

Kümmchen, bemalt in Blau unter der Glasur mit einem vom oberen Rande herabwachsenden Kiefernast.

Birnförmiges Glöckchen aus grünlichem Porzellan mit Wolken und Nebelstreifen in Blaumalerei. An dem Porzellanklöppel solcher im Freien aufgehängten Glöckchen werden lange Papierstreifen befestigt, welche, vom Winde bewegt, den Klöppel zum Anschlagen bringen und dadurch ein leises Geläute hervorrufen.

Teller, darauf in weissem Relief ein Awoi-Mon, d. i. ein aus drei herzförmigen Blättern der Awoi-Pflanze (Asarum caulescens) gebildetes Wappen, welches u. A. auch das Familienwappen der Shogune aus dem Tokugawa-Hause war. Der Grund mit blauem Grundmuster.

Kümmchen mit schalenförmigem Deckel und Untertasse, Eierschalen-Porzellan, bemalt mit Grundmustern, Vögeln und Pflanzen in bunten Schmelzfarben. Bez. Hirato sei Mikawaji. Exportwaare der Mitte des 19. Jahrhunderts.

Okawaji-, Nabeshima-Porzellan.

Unter den Porzellan-Manufacturen der Provinz Hizen nimmt diejenige in dem einige Meilen nördlich von Arita belegenen Dorfe Okawajimura eine Sonderstellung ein. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts von einem Fürsten von Nabeshima begründet, arbeitete sie nicht für den Verkauf, sondern verfertigte nur die feinste Waare, Schalen, Theekümmchen

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

und Zierstücke für den Hofhalt des Fürsten und zu Geschenken für den kaiserlichen Hof, den Shogun oder andere Fürsten. Die nach ihr Okawaji- oder Nabe-shima-Waare benannten Porzellane sind entweder nur mit Blaumalereien unter der Glasur verziert oder diesen treten hinzu ein helles, bläuliches Grün und ein blasses Gelb als durchscheinende Schmelzfarben, ein glänzendes irisirendes Schwarz und ein trocknes Eisenroth. Eigenthümlich ist die Verzierung der unteren Ränder der Schalen mit einem kammförmigen, wegen dieser Aehnlichkeit Kushite genannten Muster. (S. d. Abb.) Die Unterseiten der Schalen sind in der Regel mit drei Ornamenten aus je vier durchflatternde Schleifen verbundenen Perlen oder mit drei Blumenzweigen bemalt. Die Malereien der Innenflächen der Schalen zeichnen sich durch echt japanische Einfachheit aus; zumeist bieten sie Blumen und Vögel, bisweilen Gefässe und Geräthe oder abgekürzte landschaftliche Vorwürfe.

Schale von Porzellan, die Wellenschuppen und ein Theil der Blätter blau, die herzförmigen Blätter blassseegrün, die Beeren roth, die Bachstelzen schwarz und weiss. Am Fussrande das Kushite-Muster in Blau. Okawaji. 18. Jahrhdt. Dchm. 14½ cm.

Schale (Sara), bemalt in Blau mit einem rundgelegten Zweig blühender Kamellien. — Schälchen, darauf in zarter Blaumalerei ein schilfbewachsenes Gewässer, gegen dessen Strömung Forellen schwimmen. (Geschenk des Herrn Alfred Beit.)

Schale, in einem Grunde schuppenförmig stilisirter Wellen zwei schwarzweisse Bachstelzen auf Wasserpflanzen mit hellgrünen oder blauen Blättern und rothen Beeren. (S. d. Abb.)

Schale, am Rande ein Geranke, zwischen dessen blauen und blassseegrünen Blättern blassgelbe Flaschenkürbisse und rothe Ringeln zur Mitte wachsen; — mit einem Kirschbaum, dessen knorrig im Rund wachsender Stamm mit rothgezeichneten Blüthen und hellgrünen Blättern dicht bewachsen ist; — mit rothblühender Staude, an der Seite ein halbmondförmiger Abschnitt, seladongrün glasirt.

Kümmchen, von umgekehrter Kegelform, bemalt mit Ranken der Glycine (Wistaria), die Blätter dunkelblau und blassseegrün, die Blüthentrauben eisenroth. (S. d. Abb. S. 531.)

Porzellan von Kutani in der Provinz Kaga.

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Nächst der Provinz Hizen ist die Provinz Kaga der älteste Sitz einer Porzellan-Industrie. Ein Unterthan des Fürsten von Daishoji Namens Tamura Gonzajemon, welcher die Bereitung des Porzellans in Hizen erlernt hatte, richtete zu Anfang des 17. Jahrhunderts die erste Werkstatt zu Kutani-mura ein. Die dort in der Folge hergestellte Waare war von grober, graufarbiger Masse und bedurfte daher eines mehr deckenden Decors als das Hizen-Porzellan. Glasuren aus durchscheinenden Schmelzen, vorwiegend von prachtvoll smaragdgrüner, manganvioletter und blassgelber Farbe, welche über eine schwarze Zeichnung geschmolzen wurden, dienten diesem Zwecke. Ein Maler der Kano-Schule Namens Kuzumi Morikage soll sich um die künstlerische Hebung dieser Malereien besonders verdient gemacht haben. Schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts wurde in einer von Goto Saijiro in Kutani-mura eingerichteten Werkstatt der in unserer Zeit zu so hoher Vollendung gebrachte Decor aus Eisenroth und Gold angewendet. Später gerieth die alte Kunst jedoch in Verfall, um erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts durch Yoshidaya, welcher eine Werkstatt zu Yamashiro-mura einrichtete, und später durch den Porzellanmaler Shozo wieder gehoben zu werden. Zu Anfang der sechziger Jahre begann unter der Anregung des aus Kioto zugezogenen Töpfers Yeiraku ein neuer Aufschwung. Seitdem wurde die durch Yeiraku wieder aufgebrachte Bemalung mit Eisenroth und Gold, wovon die Waare ihren Namen Kinrante-yaki erhielt, vorzugsweise gepflegt. Da der bei Kutani gegrabene Thon nur einen grauen, wenig durchscheinenden Scherben ergab, hat man in neuerer Zeit rein weisse Porzellane aus anderen Werkstätten bezogen und, nachdem sie in Kutani decorirt waren, als Kaga-Waare wieder ausgeführt.

Schale von harter Masse, der Grund blassgelb mit brauner Zeichnung, die Blätter der Monochoria-Staude smaragdgrün, die Blüthen violett und blau. Kutani. Dchm. 22½ cm.

Schale (Sara), die Masse völlig verdeckt durch glänzende Schmelzmalereien. Auf der Schauseite in blassgelbem Grund mit braunem Grundmuster eine Monochoria-Staude, die Blätter über kräftiger schwarzer Zeichnung smaragdgrün, die Blüthen und Knospen violett und blau emaillirt. Alte Arbeit. (Geschenkt von Frau Agnes Mendelson, geb. Berend.) Unbez. (S. d. Abb.)

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Bauchiges, kleines Gefäss mit engem, kurzem Hals und Deckel, leichte Steinzeug-Masse, in derselben Weise wie die vorstehende Schale mit Kamellien-Zweigen bemalt. Bez. Kutani.

Ringförmige Flasche, Form der Wurstkrüge, Porzellan mit unreiner Glasur, bemalt mit einem aus zwei grossen, violetten Blüthentrauben der Glycine und einem dreitheiligen grünen Blatt an deren Wurzel bestehenden Wappenzeichen; der Grund mit geometrischen Mustern in Eisenroth.

Kurzhalsige Flasche, Porzellan, schmutzig weisse Glasur, bemalt auf roth gestricheltem Grunde mit stilisirten Ranken und Blüthentrauben der Wistaria (Glycine) und kleinen Vögeln in dunkelrother Zeichnung, die Stengel, Adern, eine Blüthentraube und ein Vogel hellblaugrün, einige Wickelranken gelb emaillirt. (S. d. Abb.)

Reibstein für die Tusche, Porzellan mit grauer Glasur; auf dem Deckel ein in Schwarz und Gold gemalter, gegen einen blau emaillirten Wassersturz anstrebender Karpfen (Sinnbild der Ausdauer); der Rand oben eisenroth mit Goldranken, unten mit grüner Blätterreihe.

Midzu-ire, walzenförmiges Wassergefäss, matt ponceauroth glasirt, mit einem im Grunde ausgesparten Kirschzweig, die Zweige und Blätter über schwarzer Zeichnung blassmanganbraun und blassblaugrün emaillirt, die Knospen und Blüthen golden und silbern. Bez. Sei.

Flasche von Porzellan, mehrfarbig bemalt, der Grund roth gestrichelt. Kutani. Höhe 27 cm.

Achteckige Schale von Porzellan, bemalt in den für Kutani bezeichnenden Farben mit leichtem Bambusgerüst, von welchem blühende Ranken der Glycine herabhängen, unter denen eine Schwalbe fliegt. Bez. Sho.

Flache Kumme, von schwerer, weisser, steinzeugartiger Masse mit unreiner, gekrackter Glasur; reich bemalt in Eisenroth und Gold mit Grundmustern und Bildfeldern. Exportwaare. Bez. in Roth und Gold, ca. 1872.

Kumme, Porzellan, innen und aussen in bunten Farben dicht bemalt mit verschieden geformten Bildfeldern, welche blühende Pflanzen, Enten, Landschaften und Figuren enthalten. (Geschenk des Herrn Ferdinand Worlée.) — Aehnliche Kumme, innen mit Goldfasanen und Päonien, aussen mit grossen Bananenblättern und Chrysanthemumzweigen bunt bemalt. Beide Exportwaare, bezeichnet Kutani; ca. 1876.

Kleiner Teller, europäischer Form. Im Spiegel ein zwischen Chrysanthemumstauden stehender, von Vögelchen umflatterter Käfig in Roth, Gold und Grau sehr fein gemalt. Der Rand mit Ranken in radirtem Gold auf eisenrothem Grund. Bezeichnet als Werk des Shigeharu, eines der bedeutendsten der heute in Kutani thätigen Meister. (Geschenkt von Frau C. Blanquet Wwe.)

Kiu-su, kleiner Theetopf von Porzellan, mit seitlichem hohlen Griff, bemalt in Roth und Gold mit Taschenkrebsen. Neuzeitige Arbeit.

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Porzellan von Seto in der Provinz Owari.

In früheren Jahrhunderten wurden in Seto unweit der Stadt Nayoya und in anderen Orten der Provinz Owari nur Gefässe aus Steinzeug angefertigt. Erst im Jahre 1801 erlernte der Seto-Töpfer Kato Tamikichi die Herstellung des Porzellans zu Arita, von wo er nach vierjährigem Aufenthalte die Tochter eines Porzellan-Fabrikanten als Frau heimführte. Aus der von ihm in Seto eingerichteten Werkstatt hat sich in der Folge eine noch heute blühende Industrie entwickelt, welche das mit Blaumalerei unter der Glasur verzierte glasige Sometsuke oder Setomono genannte Porzellan liefert. Diese Waare steht zum grossen Theil unter dem Einfluss des Exportgeschmackes unserer Zeit. Im Dienste desselben haben die Seto-Töpfer es erreicht, Schüsseln von ungeheuerlicher Grösse (über 5 Fuss im Durchmesser) anzufertigen, welche bisher in anderen Werkstätten nicht erreicht ist. In Seto werden auch grössere Gefässe, z. B. Blumentöpfe, mit weissen, geformten Reliefs in dunkelblauem Grunde hergestellt.

Porzellan von Kioto (Kiyomidzu).

In früheren Jahrhunderten wurde in der Kaiserstadt Kioto nur Steinzeug und Steingut angefertigt. Erst in unserem Jahrhundert haben auf dem linken Ufer des die Stadt durchströmenden Kamo-gawa, im Stadttheil Kiyomidzu ansässige Töpfer auch die Herstellung von Porzellan unternommen. In dieser zum Theil für den Export arbeitenden Industrie waren i. J. 1878 elf Familien thätig, während dreizehn Familien neben der Herstellung von Porzellan auch diejenige von Steingut betrieben. Anfänglich wurde nur die Blaumalerei geübt, in neuerer Zeit auch die Malerei mit bunten Schmelzfarben und mit Eisenroth und Gold.

Ein Paar Seifennäpfe europäischer Form, mit durchlöcherten Einsätzen und Deckeln, dicht bemalt in lebhaftem Blau und wenigem blassem Mangan-Violett unter der Glasur mit blühenden Stauden und Kräutern, zwischen denen sich Wespen, Spinnen, Schmetterlinge tummeln. Bez. Dai Nippon Kanzan sei, d. h. „Gross Japan, Kanzan hat's gemacht." Angefertigt 1873 von Kanzan Denshishi in Kiyomidzu (Kioto) für die Wiener Weltausstellung. Ein Paar Salzfässer mit ähnlicher Bemalung und mit derselben Bezeichnung.

Makudzu-Porzellan aus Ota.

In Ota, unweit von Yokohama, begründete bald nach der Oeffnung dieses Hafens der Hauptstadt Yedo (Tokio) der Kaufmann Suzuki Yasubei eine Thonwaaren-Manufactur. Aus derselben sind die meisten und besseren Nachahmungen des alten Satsuma-Steingutes hervorgegangen. Ein aus Kiyomidzu in Kioto berufener Töpfer Namens Kozan hat diese Fabrikation, bei welcher Satsuma-Thon verarbeitet wurde, fortgesetzt, zugleich aber mit vielem Erfolg die Herstellung von Porzellan eingeführt. Von der Gegend Kiotos Makudzu-ga-hara, in welcher Kozan früher wohnte, wird auch seine Ota-Waare Makudzu-Waare genannt.

Flaschenförmige Ziervase, bemalt mit einer Hühnerfamilie. Die Farben, Hellblau, helles gelbliches Braun, Manganbraun, blasses Rosa, erscheinen durch die mit feinen Luftbläschen dicht durchsetzte Glasur verschleiert. Das Gefieder der Henne ist in Schmelzweiss aufgesetzt. — Bauchige Vase, in dem dunkel grünlich-blauen Grund ein Mume-Baum ausgespart mit braunen Aesten und weissen Blüthen. — Kleine schlankhalsige Flasche, bemalt in Hellblau und Braun unter der Glasur mit einem auf einem Halm sitzenden Vögelchen. Sämmtlich bezeichnet Kozan; ca. 1890.

Steingut und Steinzeug aus der Kaiserstadt Kioto.

Ninsei-yaki. *)

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Die hohe Blüthe, welche die Kunsttöpferei in der alten Kaiserstadt Kioto seit der Mitte des 17. Jahrhunderts behauptet, wird auf die Anregungen des berühmtesten aller japanischen Töpfer zurückgeführt, eines Abkömmlings der Familie Nono-mura, welcher den Namen Harima-no-Daijio Fujiwara-no Fujimasa führte, sich aber als Künstler Ninsei nannte und nur mit diesem Namen seine Erzeugnisse stempelte. Als Maler ausgebildet, hat Ninsei die Töpferkunst seiner Landsleute von dem überwiegenden Einfluss der chinesischen und koreanischen Vorbilder befreit und ihren Erzeugnissen ein nationales Gepräge gegeben. Zugleich aber hat er das technische Verfahren bereichert. Er zuerst soll das Malen mit blauer und grüner Schmelzfarbe und Gold eingeführt haben, deren Dreiklang so köstlich zu dem milden, an altes Elfenbein erinnernden Gelb der feingekrackten Glasur des Kioto-Steingutes stimmt. Als echter Künstler hat er sich aber nie wiederholt, sondern jede neue Aufgabe mit neuer Erfindung beseelt. Seine Werke haben so sehr die Bewunderung seiner Landsleute erregt, dass seither unzählbare Gegenstände mit seinem Namensstempel versehen worden sind, nur zu oft, und noch in unserer Zeit, um Unerfahrene zu täuschen. Von Ninsei, dessen Thätigkeit in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts fällt, leiten zahlreiche Werkstätten ihren Ursprung ab. In allen Vororten der Hauptstadt, wo Ninsei Oefen zum Brennen der von ihm geschaffenen Thonwaaren einrichtete, in Omuro, einem nördlichen Stadttheil, wo der Künstler lebte, in Otowa, in Kinkozan, in Iwakurazan, in Seikanji, wo er die Kiyomidzu-Werkstätten ins Leben rief, und in Awata, wo noch heute die Steingut-Fabrikation ihren Hauptsitz hat, wirkte des Meisters Thätigkeit befruchtend.

Cha-ire; graue Masse; die Glasur oben olivgrün, in der Mitte weiss gewölkt, unten durchscheinend; bemalt mit bläulichgrünen, silbern und Eisenroth blühenden Distelstauden, welche am Rande der von der Glasur freigelassenen Fläche hervorwachsen. Ninsei-yaki. 3/4 nat. Gr.

Cha-ire (kleines Gefäss für Theepulver), graue, dichte Masse, mit durchscheinender, stellenweis weiss gewölkter, am oberen Rand in Olivgrün verlaufender Glasur über hellgrauer Engobe; bemalt mit wachsenden Stauden einer Distelart (Cnicus japonicus) in bläulichem Emailgrün mit silbernen und eisenrothen Blüthen. Unter dem Fuss feingeschwungenes Itoguiri und der Stempel Ninsei. Elfenbeindeckel. Mitte des 17. Jahrhunderts. (S. d. Abb.)

Kogo, rundes Döschen für Räucherwerk, mit grauer, bräunlich gekrackter Glasur; auf dem Deckel in goldenem Umriss leicht erhaben der Gipfel des Fuji-Berges, ausgespart in grün emaillirtem Grund; davor in goldenen Umrissen blauemaillirte, rothstämmige Kiefern und grüne Wolkenstreifen. Stempel Ninsei. (Geschenk des Herrn Julius Hüneken.)

*) Anmerkung. Das japanische Wort yaki hinter dem Namen eines Meisters oder Ortes bedeutet „Gebackenes", d. h. Gebrannte Thonwaare, gleichviel welcher Art.

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Awata-yaki.

Die zu Awata, einem östlichen Theile der alten Hauptstadt Kioto angefertigte Waare, ein feines hellgraues Steingut, mit gelblicher, fein gekrackter Glasur und Schmelzmalereien, in welchen Smaragd-Grün, ein opakes Blau und Vergoldung vorherrschen, wird auf die Anregung Ninsei's zurückgeführt, welcher um die Mitte des 17. Jahrhunderts auch in Awata Oefen anlegte. Die Fabrikation wird noch heute fortgesetzt; Abkömmlinge der alten Meister, Kinkozan Sohei, Hozan Bunzo, Tanzan Seikai, und die in jüngster Zeit aus dem Stadttheil Mizoro in die Gegend von Awata gezogenen Töpfer Taizan Yohei und Iwakurazan Kichibei vertreten die Ueberlieferungen ihrer Vorfahren. Auch das Otowa-yaki gehört zu dieser Gruppe.

Die folgenden Gefässe sind charakteristische Beispiele von Awata-Waare, ohne dass eine bestimmte Werkstatt für dieselben genannt werden könnte. Diejenigen Stücke, für welche dies möglich ist, sind unter den entsprechenden Ueberschriften beschrieben.

Hachi, Kumme, gelblichgraue, fein gekrackte Glasur, innen bemalt mit weisslichen Päonienblüthen an braunbeblätterten Zweigen, grün- und blaublättrigen Ominameshi-Zweigen mit rothen und goldenen Blüthen und einer rothen Libelle. Awata, 18. Jahrhdt.

Midzu-ire, walzenförmiges Wassergefäss mit Deckel, auf gelblichgrauer, fein gekrackter Glasur bemalt mit unregelmässig gezacktem Brokatbehang, dessen Muster blaue und rothe Crysanthemumblüthen mit goldenen Ranken in grünemaillirtem Grunde zeigt, dazwischen verstreut einzelne bunte Shokkomotive, Schmetterlinge und Federbälle. Gleiches Muster auf dem Deckel. Awata, zweites Viertel des 19. Jahrhunderts.

Hibachi, Feuerbecken, in Gestalt eines oben mit Schnüren gebundenen seidenen Beutels, bemalt in Blau, Grün, Gelb und Gold mit einem blumigen Brokatmuster; der durchbrochene Deckel aus Gelbmetall, gravirt mit Drachen und Wolken. Die Masse besteht aus hartem Satsuma-Thon; die hellgraue, glänzende Glasur ist bräunlich gekrackt. Awata, Mitte des 19. Jahrhunderts.

Sake-ire, kurzhalsiges Fläschchen für Reiswein, auf bräunlichgelber, fein gekrackter Glasur in schwarzer Zeichnung und bunten Emailfarben bemalt mit einem sich um das Fläschchen windenden figurenreichen Festzuge von Bauern, welche springend und jubilirend zwei niedrige bannergeschmückte Karren ziehen. Awata. Bezeichnet Seifu (Malername). Mitte des 19. Jahrhdts.

Eine Sonderstellung nehmen die Arbeiten des Ritsuo ein, eines wegen seiner Lackarbeiten berühmten, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Kioto thätigen Künstlers, welcher mit der Lackarbeit Einlagen bemalter Thonreliefs verband.

Eine bezeichnete Arbeit des Ritsuo ist die Tänzerin aus bunt bemaltem Steingut auf einer Schiebethür. Andere seiner Arbeiten bei den Lacken.

Rokubei-yaki.

Das alte Töpfer-Geschlecht der Rokubei zeichnete sich durch seine Gefässe für die Theetrinker aus; noch heute lebt ein Töpfer des Namens Kiyomidzu Rokubei in Kioto.

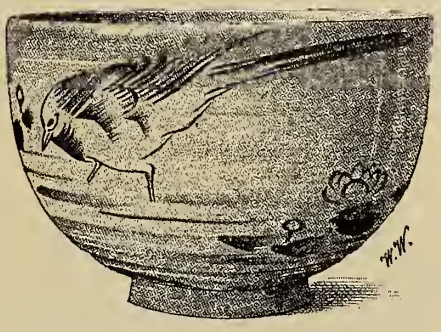
Cha-wan, Theekümmchen, seitlich verdrückt, um das bequeme Anfassen des Kümmchens zu erleichtern; harte, grobe, graubraune Masse; der Fuss unregelmässig ausgeschnitten; mit dicker, bläulichgrauer, braun gekrackter Glasur, welche einen Rand um den Fuss frei lässt. Stempel Rokubei's, des zweiten seines Geschlechtes.

Iwakura-yaki.

In Iwakurazan, einem Bezirk der Hauptstadt Kioto, ist eine auf Ninsei zurückgeführte Werkstatt in Betrieb gewesen, aus welcher im 18. Jahrhundert ein sehr geschätztes Steingut von harter, feinkörniger, dunkelgrauer Masse mit glänzender, gekrackter Glasur hervorgegangen ist. Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Cha-wan, Theekümmchen, gelbliche, durch feine braune Risse bräunliche Glasur, bemalt mit blauen Wasserlinien und einer zwischen Seerosen spazierenden Bachstelze in Olivbraun. Stempel Iwakura. (S. d. Abb.) (Gesch. v. A. Beit.)

Sake-ire, langhalsige Sake-Flasche; die gekrackte Glasur lässt den grauen, weissgestreiften Grund durchscheinen. Bemalt in dickaufliegendem, irisirendem Blau mit einem den Bauch umfassenden Chrysanthemumzweig, in dessen Blattadern und Blüthen leichte Vergoldung erscheint. Unter dem Boden in Blau: Iwakura.



Cha-wan, bräunlich-gelbe, fein gekrackte Glasur, die Bachstelze und die Seerosen olivbraun, das Wasser blau. Iwakura-yaki. 1/2 nat. Gr.

Kinkozan-yaki.

Diese Waare leitet ihre Bezeichnung von dem Namen eines Töpfers Kinkozan Yohei ab, der sich nach dem Stadttheile Kioto's nannte, in welchem sein, auf den berühmten Ninsei zurückgeführter Ofen belegen war. Ihm sind andere Glieder seines Geschlechtes gefolgt, zuletzt in unserer Zeit Kinkozan Sohei. Wie die meisten Kioto-Töpfer beschränkte er sich nicht auf eine einzelne Waaren-Art; er wandte aber mit Vorliebe das Verfahren an, auf unglasirten, grauen oder schwarzen Grund in glänzenden, dickaufliegenden Schmelzfarben Verzierungen, meistens grossblühende Ranken zu malen, zwischen deren Blättern und Blumen der trockene Grund sichtbar bleibt.

Hi-ire, kleiner Feuertopf, bemalt in opakem Weiss mit Ranken, deren Blätter mit dunkelgrünem, hie und da mit gelbem Email überschmolzen sind. Der trockne Grund grauschwarz. Stempel Kinkozan.

Kwasi-ire, walzenförmige, dreitheilige Kuchenbüchse mit Deckel; bemalt mit grossblühenden Ranken in bräunlichem Weiss, die dichtgereihten Blätter dunkelblau emaillirt, einzelne auch olivgrün. Unbezeichnet.

Koro, kleines dreifüssiges Räuchergefäss, ganz überschmolzen mit mild dunkelblauem Email, in welchem drei ausgesparte grosse Wappenrunde den bräunlich weiss glasirten, gekrackten Grund zeigen. Stempel Kinkozan. (Geschenkt von Herrn Dr. Ulex).

Cha-wan, Theekümmchen, weiche, saugende Masse, auf glänzend grauer, schwarz gekrackter Glasur mit zwei Wappenrunden aus Chrysanthemumzweigen in blassblauem Email. Stempel Kinkozan. Neuere Arbeit.

Yeiraku-yaki.

Zengoro Riyozen, ein in Kioto lebender Angehöriger einer schon im zehnten Glied der Töpferei beflissenen Familie, legte sich zu Anfang des 19. Jahrhunderts auf die Bemalung von Porzellangefässen mit Wappen

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

und alterthümlichen Verzierungen in Goldzeichnung auf eisenrothem Grunde. Von dem Vergleich derselben mit einer ähnlich decorirten Art von Porzellanen, welche während der chinesischen Periode Yeiraku (15. Jahrhundert) in China aufkamen, beehrte ein Fürst aus dem Hause des Shogun den Töpfer mit dem Titel Yeiraku, den derselbe fortan als Familiennamen führte. Ein zwölfter Abkömmling des Geschlechtes, Zengoro Hozen, siedelte sich zu Anfang der sechziger Jahre zu Kutani in der Provinz Kaga an und beeinflusste die dortige Porzellan-Industrie, welche seitdem ebenfalls den vom Vergleich mit Goldbrokaten „Yeiraku Kinrante" genannten Decor aus Eisenroth und Gold vorzugsweise pflegt. In Kioto arbeitet der dreizehnte des Geschlechtes Yeiraku Tokuzen noch heute in den Ueberlieferungen der ererbten Werkstatt, deren Erzeugnisse höchst mannigfaltige sind und vielfach alte Vorbilder nachahmen.

Cha-wan (Theekümmchen), aus hellgrauem Steinzeug, innen mit gelblich-grauer, schwarz gekrackter Glasur, aussen mit rothbrauner Glasur, welche an ihrem unteren dicken, den Boden rings freilassendem Rand in Schwarz übergeht und mit schwarzen Pünktchen und aventurin-ähnlichen Flimmern durchsetzt ist. Zwei Stempel: Yeiraku und Nan-sho-gawa.

Cha-ire, Väschen für Theepulver, Porzellan, bemalt auf eisenrothem Grund mit Goldornamenten (Kinrante-yaki). Bez. Dai Nipon Yeiraku.

Dohachi-yaki.

Unter den noch heute in Kioto thätigen Töpferfamilien nehmen die Dohachi in zweiter oder dritter Generation einen ehrenvollen Rang ein. Sie sind Abkömmlinge des zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Kioto thätigen Töpfers Dohachi, welcher vorübergehend auch in anderen Städten arbeitete, und als er, um 1850, zur Ehre eines Hokkio erhoben wurde, sich Ninami nannte.

Hi-ire, kleiner Feuertopf, weiche, graue Masse, mit weisser gekrackter Glasur, bemalt mit einer Gartenhecke in manganviolettem, durchscheinendem Schmelz über schwarzer Zeichnung und mit grün emaillirten cypressenartigen Bäumchen in impressionistischer Auffassung. Bez. in Schwarz: Dohachi.

Als Arbeiten eines der Dohachi gelten auch zwei unbezeichnete Theekümmchen der Sammlung, die eine mit grossen weissen Schneekristall-Blüthen in schwarzem Grunde, die andere innen mit bräunlich-weisser, fein gekrackter, aussen mit schwarzer Glasur, in welcher am oberen Rande drei grosse, sich mit den Flügelspitzen berührende Schmetterlinge ausgespart und mit Gold, Silber, grünem und blauem Schmelz und Eisenroth bemalt sind. (S. d. Abb. S. 530.)

Otowa-yaki.

Cha-wan, Theekümmchen, dreiseitig, mit Ausschnitten in den drei Ecken, von feinem grauen Steinzeug, mit hellgrauer nicht gekraekter Glasur, bemalt mit einem braunschwarzen, grün betupften knorrigen Ahornstamm, dessen Blätter in herbstlichem Roth prangen. Stempel Ken. (Geschenk des Herrn B. O. Roosen.)

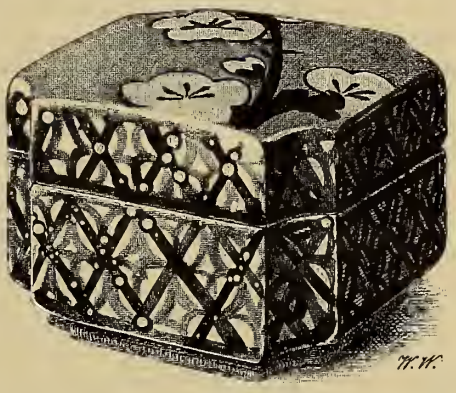
Furo, kleiner tragbarer Herd, aus gelblich grauem unglasirten Thon, bemalt mit blühenden Kirschzweigen. Zuerst sind die weissen, röthlich angehauchten Blüthen, die ziegelrothen Blätter und die schwarzbraunen Zweige mit diesen Farben auf den unglasirten Grund gemalt, dann die Umrisse, das Geäder, die Staubfäden schwarz eingezeichnet, endlich eine farblose, an den Knospen grün betupfte Glasur über die Zeichnung gelegt. Stempel Ken. (Geschenk des Herrn B. Bleichröder.)

Kenzan-yaki.

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Diese Kioto-Waare ist zuerst angefertigt worden von einem Bruder des berühmten Malers Ogata Korin, Shinsho, welcher in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Liebhaber-Töpfer sich mit der Anfertigung von Gegenständen für die Theetrinker befasste. Da Shinsho's Ofen im Dorfe von Narutaki am Fusse des Hügels von Atago, nordwestlich vom Palast des Kaisers lag, nahm er den Namen „Shisui Kenzan," d. h. „schöner blauer Hügel in Nordwesten" an, und hiervon führten seine Töpferarbeiten den Namen „Kenzan-yaki." Die Werkstatt ist von Töpfern desselben Namens lange fortgeführt worden. Auch in anderen Werkstätten hat man sich in der von dem ersten Kenzan unter dem Einflusse seines Bruders Korin eingeschlagenen impressionistischen Malweise versucht, viel auch den Namenszug des Meisters missbräuchlich angewendet.

Kogo (Dose für Räucherwerk), aus schwerer ziegelrother Masse. Auf dem Deckel ein in der impressionistischen Weise Korin's gemalter Zweig des Prunus Mume, in Schwarz und Weiss auf dem durch die farblose Glasur scheinenden ziegelrothen Grunde. An den Seiten blaues Netzmuster auf weissem Grund. Bez. Kenzan. (Aus der Sammlung Philippe Burty.) (S. d. Abb.)



Kogo, ziegelrothe Masse, oben durchscheinend glasirt, der Mumezweig schwarz, die Blüthen weiss mit gelben Tupfen und schwarzer Zeichnung; das Netzmuster der Seiten blau in Weiss. Kenzan-yaki. ¾ nat. Gr.

Cha-wan (Theekümmchen), aus grober, dunkelgrauer Masse; mit grauer gekrackter Glasur, von welcher sich oben eine bräunlich-weiss glasirte Fläche sowohl auf der Aussen- wie der Innenseite in geschwungenem Umriss absetzt; diese weisse Fläche bemalt in Schwarzbraun und bläulichem Grau mit Schachtelhalmen, jungen Farrenwedeln und Veilchen, welche auf der Hügellinie der grauen Glasur zu wachsen scheinen. Bez. Kenzan.

Cha-wan (Theekümmchen), röthlich-graue Masse mit körniger, durchscheinender, oben weisslich gewölkter Glasur; bemalt in der impressionistischen Art des Meisters mit einem schneebedeckten Busch des rothblühenden japanischen Mume. Bez. unten Kenzan (nicht eingebrannt), jedoch neuere Arbeit des Makudzu Kozan, dessen Name neben der Darstellung in rother Farbe eingebrannt ist.

Cha-wan, Theekümmchen, schwere, poröse Masse mit glasiger, gekrackter, hellgrauer Glasur; bemalt in Olivbraun mit roh skizzirtem Mume und Schriftzügen; letztere besagen etwa, dass die Blumen der Jahreszeiten welken, nicht jedoch die gemalten. Bez. Kenzan, jedoch nur Arbeit im Geschmack des Meisters aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts.

Hozan-yaki.

Sake-tsugi, Kanne zum Erwärmen des Sake im Wasserbad, walzenförmig, oben ein kleiner Ausguss und zwei Ansätze, in welchen ein metallener Bügel befestigt ist. Bräunlich-graues Steingut, mit hellbrauner fein gekrackter Glasur; bemalt in Gold, opakem blauen und durchscheinendem grünen Schmelz mit sechs grossen Wappenrunden, zwischen denen der Grund mit dem aus Sechsecken gebildeten Shokkomuster bedeckt ist. Stempel Hozan. 18. Jahrhundert.

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Cha-wan (Theekümmchen), aus hellgrauem Steingut, die Glasur von der Farbe alten Elfenbeins, dicht bemalt mit Wasserlinien und Chrysanthemumstauden in dickaufliegenden Schmelzfarben, hell smaragdfarbenem Grün und trübem Hellblau, dazu feurigem Eisenroth und Vergoldung. Stempel Hozan. Erste Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Hana-ike, Blumengefäss in Gestalt eines aus breiten Bambusschienen geflochtenen, in der Mitte eingeschnürten Korbes; aus hellgrauem porzellanartigen Steinzeug, mit glänzender flaschengrüner Glasur. Stempel Hozan.

Tanzan-yaki.

Einer der unternehmendsten Töpfer aus dem alten Stamm der Kaiserstadt ist Tanzan Seikaï. Er vor anderen hat den europäischen Markt mit verwilderter Exportwaare versorgt, daneben aber Gefässe geschaffen, welche noch den guten Geist Alt-Japans athmen.

Rundliches Gefäss mit Deckel, graues Steingut, mit glänzender, hellgrauer, gross gekrackter Glasur, bemalt in schwarzer Umrisszeichnung und aufgesetztem Weiss mit Glycine-Ranken, von denen weiss-blaue Blüthentrauben herabhängen. Bez. Tanzan.

Fläschchen in Kürbisform, von weisslicher Masse mit gelblicher, fein gekrackter Glasur, bemalt mit grünbeblätterter, blassgelbblüthiger, weissfruchtiger Kürbisranke, auf welcher ein schwarz-weisses Vögelchen sitzt. Bez. Tanzan.

Raku-yaki.

Die Anfertigung dieser eigenthümlichen Töpferwaare wurde bald nach der Mitte des 16. Jahrhunderts durch den koreanischen Töpfer Ameya in Kioto eingeführt. Ameya's Sohn wurde von Hideyoshi mit einem goldenen Stempel beehrt, auf welchem das Schriftzeichen für Raku, d. h. „Freude" eingegraben war; von diesem Stempel, der mit Abweichungen in der Form der Schriftzeichen auch von den Nachkommen Ameya's zur Bezeichnung der von ihnen hergestellten Gefässe benutzt wurde, leitet die Waare ihre Benennung her. · Diese Gefässe, fast ausschliesslich Theekümmchen, erfreuten sich bei den gebildeten Theetrinkern grossen Ansehens und galten dafür, den Trank länger als andere Gefässe heiss zu erhalten. Sie bestehen aus schwerer, brüchiger Masse, werden nur mit der Hand geformt und einzeln gebrannt; farbige Glasuren, häufig ein tiefes, glänzendes Schwarz, und wenige, meistens weiss aufgesetzte oder eingelegte skizzenhafte Verzierungen geben ihnen das von den japanischen Kennern bewunderte künstlerische Gepräge. Mit der Herstellung dieser Waare beschäftigen sich noch heute, in der 11. Generation, die Nachkommen Ameya's. Auch andere Töpfer an anderen Orten haben sie nachgeahmt.

Cha-wan (Theekümmchen), mit leuchtend ziegel- bis scharlachrother, stellenweise gewölkter Glasur; bemalt in Weiss mit einem vom Rande herabwachsenden Kieferzweig nach einer Skizze des Malers Mitsusada von der Tosa-Schule. Stempel Raku des Tanniu, des zehnten Töpfers des Geschlechtes, Anfang des 19. Jahrhunderts. (Gesch. von Fräulein J. und M. Hirsch.) (S. d. Abb. S. 527.)

Cha-wan, mit glänzend schwarzer Glasur, welche von ziegelrothen, schwarzgeäderten Wolken durchzogen ist.

Cha-wan, mit dunkel smaragdgrüner, weiss punktirter Glasur, in welcher weisse Schriftzeichen für Fuku, Glück, und Jiu, langes Leben, ausgespart sind.

Cha-wan, rings durch Finger-Eindrücke gebuckelt, mit matterer, ziegelrother, graugewölkter Glasur, in welche ein Busch der Ranpflanze (grasblätterige Orchis) weiss eingelegt ist. Nachahmung der Raku-Waare durch Seiniu.

Awaji-yaki.

In den dreissiger Jahren des 19. Jahrhunderts wurde auf dieser unweit von Hiogo belegenen kleinen Insel im Dorfe Iganomura eine Werkstatt durch Kashiu Minpei errichtet, welcher das Handwerk in Kioto erlernt hatte. Die Awaji-Waare (auch Minpei-yaki genannt) ist von hellgrauer, harter Masse mit glänzender, gelblicher, fein gekrackter Glasur, der Awata-Waare ähnlich. In Awaji sind in neuerer Zeit auch Vasen und Service für den europäischen Markt angefertigt worden.

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Zwei Theekümmchen, beide mit dem Stempel Minpei, die eine bemalt mit einem Kranichfluge, die andere mit einer Schildkrötengesellschaft in trocknem Graubraun und Gold.

Steinzeug und Steingut der Provinz Satsuma.

Auf dem keramischen Weltmarkt wird von allen Töpferwaaren Japans keine häufiger genannt, als die Satsuma-Waare. In den Japanläden Europas und Nord-Amerikas, des Hauptkäufers japanischer Altsachen, und auch in vielen Museen prangen „Satsuma-Fayencen“ in allen Gestalten von der Riesenvase und der buddhistischen Tempelstatue bis zum winzigen Räucherdöschen. Englische Sammler, G. A. Audsley und J. L. Bowes, haben dieser Waare in einem grossen Prachtwerke eingehende Schilderungen und musterhafte Farbendrucke gewidmet. Dessenungeachtet handelt es sich bei all dieser Herrlichkeit nur um Exportwaare, welche nicht älter ist als wenige Jahrzehnte, und die wir nur von demselben Standpunkte aus würdigen können, den wir bei Beurtheilung der Hizen-Porzellane des 17. Jahrhunderts eingenommen haben. Das sog. „Alt-Satsuma“ des Weltmarktes speculirt mit seltenen Ausnahmen auf den nach prahlerischer Wirkung verlangenden Geschmack der Abendländer und den von diesem etwa angesteckten Geschmack der Neu-Japaner. Für die unter jener Firma vertriebenen, zwecklosen Vasen wäre ebensowenig Platz im Haushalt eines gebildeten Japaners vom alten Schlage wie für die Satsuma-Statuen einer Kwannon oder eines Buddha in einem japanischen Tempel.

Die ganze, nur zum kleinen Theil in Satsuma selbst betriebene Satsuma-Industrie des modernen Japans knüpft an eine Art echter und wirklich schöner Satsuma-Waare an, deren Anfänge nach dem Ausspruch japanischer Kenner, wie des Ninagawa Koritane, nicht über ein Jahrhundert zurückreichen. Bereits gegen Ende des 15. Jahrhunderts hatten koreanische Töpfer im Dorfe von Nawashirogawa Werkstätten eingerichtet, in denen sie und ihre Nachkommen die Herstellung dunkelfarbigen Steinzeuges ihrer heimathlichen Ueberlieferung getreu betrieben. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts brachte ein Fürst von Satsuma, Shimadzu Yoshihiro, von einem Kriegszug nach Korea einen frischen Stamm japanischer Töpfer heim, welche sich zunächst in Kagoshima, dann zu Chiusa in der benachbarten Provinz Osumi aufhielten, fünf Jahre später jedoch sich grössten Theils in der älteren Niederlassung ihrer Landsleute zu Nawashirogawa, unweit von Kagoshima, der Hauptstadt Satsumas, ansiedelten. Dort wird von ihren Nachkommen, welche auf etwa anderthalb tausend Seelen angewachsen sind und sich ziemlich unvermischt erhalten haben, noch heute die Töpferei betrieben.

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Das wirkliche Alt-Satsuma, welches bis zum Ende des 18. Jahrhunderts von jenen Koreanern hergestellt wurde, ist von mannigfacher Art, trägt aber durchweg die Spuren seiner koreanischen Abkunft. Der Amerikaner Morse, welcher der Satsuma-Waare besondere Studien gewidmet hat, unterscheidet vier Typen derselben. Einer der ältesten ist jenes, durch Einlagen weissen oder schwarzen Thones ausgezeichnete Steinzeug, welches unter dem Namen Mishima bekannt ist und dessen Spuren sich überall dort nachweisen lassen, wo in Japan koreanische Töpfer gearbeitet haben. Die Verzierungen der Mishima-Waare, Blumen, Sterne, kleine Vögel, Linien-Ornamente, werden mit Stempeln in den weichen Thon gedrückt oder eingeritzt. Nach dem ersten Brand wird der weisse oder schwarze Thon in die Vertiefungen gefüllt und zugleich mit der Glasur in einem zweiten Brand befestigt. Für die verschiedenen Arten des Mishima-yaki kennt die japanische Sprache besondere Bezeichnungen; mit Blumen verzierte Waare heisst Hana Mishima; bei sich schräg kreuzenden Linien, welche an die Latten eines Zaunes erinnern, spricht man von Higaki Mishima; bei senkrechten Linien, zwischen denen Zickzacklinien angebracht sind, führt der Vergleich mit dem japanischen Kalender zum Namen Koyome Mishima; und bei einem Wolken- und Kranich-Decor wird das Steinzeug Unkako Mishima genannt. Nicht selten kommen jedoch diese Muster vereint am selben Stücke vor.

Ein zweiter Typus von Alt-Satsuma trägt die Bezeichnung Sunkoroko. Diese Waare ist von feiner, harter, hell steinfarbener Masse. Auf die durchscheinende Glasur, welche der Waare einen gelblichgrauen Ton verleiht, sind mit breitem Pinsel dunkel- oder olivbraune Ornamente gemalt, Linienverzierungen, geometrische Grundmuster, Wolkenformen. Diese Waare macht einen alterthümlichen Eindruck und ist an anderen Orten kaum nachgeahmt worden.

Ein dritter Typus wird Seto-Kusuri genannt, vom Vergleich seiner braunen Glasur mit derjenigen, welche bei dem Seto-Steinzeug in der Provinz Owari angewandt wird. Das Braun des alten Satsuma-Steinzeuges ist aber von weit tieferem, wärmerem Ton. Häufig ist die braune Glasur mit olivbraunen Flecken, welche von hellblauen Adern durchzogen sind, unregelmässig überschmolzen. Besonders bei den kleinen Cha-ire zeigen sich die Vorzüge dieser Glasuren im schönsten Licht.

Ein vierter Typus bringt uns demjenigen näher, was die Welt heute unter Satsuma-Fayence versteht. Es ist jene edle Waare, deren rahmweisse oder altelfenbeinfarbene, fein und gleichmässig gekrackte Glasur anderthalb Jahrhunderte den einzigen Schmuck des nur zu kleinen Gefässen von einfacher Form verarbeiteten, sich fast weissbrennenden Satsuma-Thones bildete, und später einen so köstlichen Grund für die zarten, goldenen und farbigen Malereien des ächten Nishiki-de-Satsuma darbot. Damit sie die Kunst des Nishiki-de, d. h. des Brokat-Malens, erlernten, sandte der Fürst von Satsuma gegen Ende des 18. Jahrhunderts zwei seiner koreanischen Töpfer nach Kioto, wo sie bei Dohachi in die Lehre gingen. Dies wenigstens ist der von Nimagawa behauptete Verlauf. Keiner der japanischen Kenner, welche Morse um ihre Meinung befragte, hat dem Nishiki-de-Satsuma ein höheres Alter beigemessen. Anderer Ansicht sind jedoch einige Europäer, unter ihnen S. Bing in Paris, einer der besten Kenner japanischer Kunst, welcher vermuthet, dass schon

weit früher das Verfahren des Schmelzmalens aus Kioto zu den Satsuma-Töpfern gelangt ist.

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Stücke alten weissen Satsuma-Gutes, Mugi genannt, sind früher nicht selten gewesen, aber in neuerer Zeit aus dem Verkehr verschwunden, weil gewissenlose Händler sie überdecorirt haben — ganz wie bei uns mit den alten weissen Porzellanfiguren Meissens geschieht. Der Decor des Nishiki-de-Satsuma aus dem Anfang dieses Jahrhunderts hält sich in bescheidenen Grenzen und ist mit wenigen Farben, trocknem, sehr zart behandeltem Eisenroth, feinem bläulichen Schmelzgrün, dick aufgetragenem glänzenden blauen Email und feinem, mattem Reliefgold ausgeführt. Das schöne Elfenbeinweiss des Grundes sollte dabei nicht versteckt werden, sondern mit den auf das sorgfältigste und sauberste ausgeführten Malereien zusammenwirken. Erst die Nachahmungen der Satsuma-Fayence an andern Orten haben auch auf den Geschmack der koreanischen Satsuma-Töpfer verwilderud eingewirkt. Diese Nachahmungen sind in Awata (Kioto), in Osaka, in Ota (unweit von Yokohama) und in Tokio hergestellt worden. Besonderes Ansehen erlangte die Satsuma-Waare, welche Makudzu in Ota aus von Satsuma eingeführten Rohstoffen anfertigte. Zu Shiba in Tokio begnügte man sich nicht mit der Nachahmung, sondern suchte den Gegenständen noch künstlich jenes Ansehen zu verleihen, welches ein wohlgepflegtes Alter der gekrackten Glasur durch ihre Bräunung verleiht.

Unwissenheit oder Habsucht der Händler drüben und hüben haben ein Uebriges gethan, die abendländischen Abnehmer über den wahren Ursprung der ihnen als „alte Satsuma-Fayence“ verkauften Prunkstücke zu täuschen. Hiergegen Verwahrung einzulegen, ist um so nothwendiger, als die Uebertreibungen und Geschmacklosigkeiten, welche bei derartiger Exportwaare oft unterlaufen, Wasser auf die Mühle derer liefern, welche nach Gründen suchen, um sich der lehrhaften Bedeutung des japanischen Kunsthandwerks für das unserige noch länger zu verschliessen.

Mishima-yaki.

Die Sammlung besitzt mehrere Stücke Mishima-Waare, welche nach altkoreanischer Weise mit weissen Einlagen verziert sind, deren Herkunft aus den Werkstätten der Koreaner in Satsuma jedoch nicht feststeht. Ein neueres Beispiel der Mishima-Waare ist unter Yatsushiro, Provinz Higo, erwähnt.

Midzu-ire, vasenförmiges Wassergefäss, dunkelrothbraune, grobe, harte Masse mit grauer Glasur und weissen Einlagen; diese zeigen das Blumen-Muster, das Kranich-Muster und das Koyome- (Kalender-) Muster; Deckel von schwarzgelacktem Holz.

Sara, randlose Schüssel, von ähnlicher Masse, mit grünlich-grauer, braungesprenkelter Glasur, weiss eingelegt Bambus und zwei fliegende Sperlinge. Die Schale zeigt in der Mitte einen trocknen Ring, welcher von ihrer umgekehrten Lage beim Brennen herrührt.

Cha-wan (Theekümmchen), kelchförmig, feinere Masse, graue Glasur, die weissen Einlagen bilden unterbrochene senkrechte Linien.

Nishiki-de-Satsuma und seine Nachahmungen aus Awata und Ota.

Cha-wan, Theekümmchen von hoher Form, mit feingekrackter altelfenbeinfarbener Glasur, bemalt mit Büscheln des Susuki-Grases in Schmelzgrün und Eisenroth und einem grossen silbernen Mond. (In der alten japanischen Kunst erscheint stets der herbstliche Vollmond dem Susuki-Gras gesellt.)

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Cha-wan, Theekümmchen von flacher Form, mit rahmweisser, feingekrackter Glasur, bemalt in dunklem Eisenroth, hellem, bläulichem Schmelzgrün und Gold mit losen Zweigen der Kamellia und des Prunus Mume. Die Innenfläche zart gebräunt.

Cha-wan, Theekümmchen von flacher Form, mit rahmweisser, fein gekrackter Glasur, bemalt in Eisenroth, Schmelzblau und Gold mit fein gefiederten Algen. In einem aus rothen Seidenschnüren geflochtenen Säckchen.

Cha-wan, Theekümmchen von hoher Form; harte, weisse Masse, mit elfenbeinfarbener, gekrackter Glasur; aussen schwarz glasirt, mit ausgesparten Zweigen der Awoi-Pflanze, deren herzförmige Blätter mit mannigfachen Grundmustern in Gold und Farben gefüllt sind. Im Fussrand ein dreieckiger Ausschnitt; der Mündungsrand mit Silberfassung. (Geschenkt von Herrn Alfred Beit.)

Ein Satz von drei Döschen für Räucherwerk (Kogo), aus harter, weisslicher Masse, mit hellgrauer, gekrackter Glasur; aussen ganz bemalt in Gold, Roth, Grün und Blau mit Goldbrocatmustern (Päonien-Ranken); in der Mitte jedes Deckels ein Feld ausgespart mit goldner Inschrift. Auf dem sechseckigen Kogo: „Fuku" d. h. Glück, auf dem runden: „Roku" d. h. Einkommen, auf dem viereckigen: „Jiu" d. h. langes Leben, welche drei Worte fortlaufend gelesen den Namen des Fukurokujiu, eines der sieben Glücksgötter, ergeben. (Geschenkt von Herrn Alfred Beit.)

Döschen für Räucherwerk (Kogo), in Gestalt einer schwimmenden Ente, weisse Masse mit fein gekrackter, rahmfarbener Glasur. Kopf und Brust dunkelblaugrün glasirt, Gefieder blau, grün, eisenroth und golden gemalt.

Die vorstehenden Stücke entsprechen der alten Satsuma-Waare aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die nachfolgenden gleichen mehr der neueren Awata-Waare, soweit sie nicht in Ota angefertigt sind.

Cha-wan, Theekümmchen, fein bemalt in Farben und Gold mit zwei Blumenkorbwagen, wie sie im Schlussbilde japanischer Balletaufführungen von den Tänzerinnen auf die Bühne gezogen werden; der eine Korb gefüllt mit Päonien und Iris (Sommer), der andere mit Chrysanthemum, Glockenblumen und Susuki-Gras (Herbst). — — Bemalt in Gold und Farben mit Brautenten-Paar im Schnee unter blühendem Mumestrauch, ca. 1872. — — Bemalt mit gewundenen Schrägstreifen, auf denen ein goldenes Grundmuster aus Hakenkreuzen mit Mumeblüthen, Chrysanthemum und Ahornblättern in bunten Farben (dabei auch Violett, Rosenroth, Weiss) abwechselt. Awata, ca. 1875. — — Aussen auf unglasirtem, abwechselnd schwarzem, grauem, gelblichem Grund bemalt mit weissemaillirten Grundmustern; in drei glasirten Rundfeldern wachsende Blumen in Gold, Eisenroth, Grün und Blau. Awata, ca. 1875. — — In hellblau emaillirtem Grund goldene und eisenrothe Mume-Streublüthen und weiss ausgespart grosse, sechstheilig geschweifte Felder (Schneerosetten). Awata, ca. 1880.

Ein Paar walzenförmiger Zierväschen, bemalt in Reliefgold und Farben; in dem dichten Grundmuster ausgespart zwei Felder mit feinster Malerei auf mit Goldpünktchen besätem Grunde; auf jedem Väschen einerseits ein Raubvogel auf einer Kiefer, anderseits blühende Stauden und ein Vögelchen. — Ein kleines Ziergefäss in Gestalt einer grossen Trommel von durchbrochener Arbeit; auf den Fellflächen feine Malereien in Farben und Reliefgold, einerseits spielende Kinder, anderseits Vogel auf Rosenstrauch und Spinne. Diese drei Stücke in Gold bezeichnet: Satsuma, jedoch angefertigt in Ota bei Yokohama; ca. 1883.

Zierväschen, schlanke Balusterform mit Grundmustern, spielenden Kindern in glattem Goldgrund und Schmetterlingen in golden punktirtem Grund in feinster Malerei in Gold und Farben. Bez. in Gold Mezan, Name des in Osaka ansässigen

Verfertigers der feinsten Waare dieser Art, ca. 1884. — Deckelväschen, Urnenform, ganz bemalt, in eisenrothem, mit feinen Goldspiralen übersponnenem Grunde grosse goldene und farbige Blumen-Ranken, zwischen denen Kinder klettern. Unbezeichnet, jedoch ebenfalls von Mezan, ca. 1884. Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Yatsushiro-yaki aus der Provinz Higo.

In der Provinz Higo im Dorfe Shiro Toyohara unweit der Stadt Yatsu-hashi wurde im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts eine Werkstätte eingerichtet zur Anfertigung von Mishima-Waare, wie solche damals von den Koreanern in Satsuma angefertigt wurde. Die alten Arbeiten dieser Art, grau glasirtes Steinzeug mit feinen Einlagen in weisser oder schwarzer Masse, werden sehr geschätzt. Später verfiel die Kunst. Um die Mitte unseres Jahrhunderts ist sie wieder aufgenommen worden.

Hana-ike, Blumenvase, sehr hartes röthlichgraues Steinzeug mit glänzender, grauer, gekrackter Glasur und schwarzen und weissen Einlagen; Mishima-yaki: am Hals ein schwarzes Mäanderband, am Fuss ein schwarzer Blattkelch, am Bauch schwarze Magnolienbüsche mit weissen Blüthen. Unter dem Boden eingekratzt: To-hi-Yatsushiro-Uyeno-sei d. h. „Osten, Higo, Yatsushiro, Uyeno hat's gemacht". Von der Wiener Weltausstellung 1873.

Ise-Banko-yaki.

Die heute als Banko-Waare bekannten Thonarbeiten werden nicht wie die alte Waare dieses Namens unweit der Hauptstadt Yedo, sondern in mehreren Orten der Provinz Ise, vorzugsweise in Kuwana und Yokkaichi angefertigt. Die Werkstatt zu Kuwana wurde erst um die Mitte unseres Jahrhunderts von einem Porzellantöpfer aus Obuke, unweit von Kuwana, eingerichtet, welcher Yiusetsu hiess, aber den Namen Banko annahm. Die hiernach und zur Unterscheidung von dem älteren Yedo-Banko-yaki Ise-Banko-yaki genannte Waare ist entweder eine steingutartige bezw. irdene Waare von schwerem, dickem Scherben und mit Blumen in dickaufliegenden opaken Schmelzfarben, bald auf unglasirter bald auf grau glasirter Fläche bemalt; oder sie besteht aus äusserst dünnwandiger, hartgebrannter, steinzeugartiger Masse, welche bald einfach grau, rothbraun oder weisslich gefärbt ist, bald ein marmorartiges Gemenge verschieden gefärbter Thone zeigt, und meist unglasirt, bisweilen aussen verglast und auch mit opaken Schmelzfarben bemalt, vorkommt. Die marmorirten Banko-Gefässe, zumeist kleine Theetöpfe, bestehen aus zweierlei Thon, eisenschüssigem, welcher sich grau oder braun brennt und bei Obuke gegraben wird, und weissem Porzellanthon aus Seto. Diese Thone werden durcheinander geknetet, mit einer Walze dünn ausgewalzt und aus freier Hand oder mit Hülfe zerlegbarer Holzformen, auf welche man die Teiglappen fest aufdrückt, zu Gefässen gestaltet. Die Formen bestehen aus mehreren Stücken, welche durch ein als Griff dienendes Mittelstück zusammengehalten werden, nach dessen Herausziehen sich die einzelnen Theile aus dem etwas angetrockneten Gefäss entfernen lassen. Griffe und Gussröhren werden angesetzt, während sich das Gefäss noch über der Form befindet.

Kümmchen, mit schnabelförmigem Ausguss am Rande (Kata-Kuchi), aus graubrauner, schwerer Masse; aussen in bunten Schmelzfarben bemalt mit Päonie und Foho-Vogel; innen dunkelgrün glasirt. — Stempel: Banko Yiusetsu.

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Theetöpfe (Kiu-su) aus hellbräunlich grauem und weissem Thon in Spiralwindungen gemengt; (Stempel: Banko-Nipon-Yiusetsu) aus weissem und braunem Thon marmorartig gemengt; aus braunem Thon mit weiss eingelegten, durchscheinenden Schriftzeichen (welche besagen: Haku-un-no-kokoro, wörtlich „weisse Wolken-Seele", dem Sinne nach etwa „reine Seele"); Stempel Banko; — sämmtlich unglasirt; — aus weissem und graubraunem Thon marmorartig gemengt, als Deckelknopf ein Pfirsich, aussen durchsichtig glasirt.

Theetopf (Do-bin) mit aus Rotang geflochtenem Bügelhenkel; auf unglasirtem hellgrauen Grunde bemalt mit Kranichen in weisser und schwarzer Schmelzfarbe zwischen grünem und goldenem Bambus. Als Deckelknopf ein Tiger. Gearbeitet über einer zusammengesetzten Holzform, in deren Fläche die Zeichnung eines Drachens eingeritzt war, welche nun auf der Innenseite des Gefässes in erhabenen Linien erscheint. Ca. 1887.

Japanische Thonwaaren, vorwiegend verziert mit Glasuren ohne Malereien.

Die in der Einleitung zur Geschichte der japanischen Töpferei geschilderten, anstatt mit Malerei mit ein- oder mehrfarbigen Glasuren geschmückten Thonwaaren sind in vielen Provinzen Japans angefertigt worden. Eine Hauptstätte für ihre Herstellung ist seit unvordenklichen Zeiten das Dorf Seto in der Provinz Owari. Im dreizehnten Jahrhundert hat dort Kato Shirozayemon, genannt Toshiro, welcher die Kunst in China erlernt hatte, das von den Theetrinkern als Ko-Seto d. h. altes Seto-Gut hochgeschätzte Steinzeug angefertigt. Viele Cha-ire mit tiefbraunen Glasuren sind von dort hervorgegangen. Eine andere Waare, Ki-Seto, d. h. gelbes Seto-Gut genannt, zeigt in tiefgelber Glasur durchscheinende, spangrüne Fleckchen. Jahrhunderte alt sind auch die Werkstätten des Dorfes Soba-mura in der Provinz Chikuzen; aus ihnen ist die Takatori-Waare hervorgegangen, deren glänzende Glasuren mit ihren ledergelben und hellbraunen Tönen an die Farben herbstlichen Laubes erinnern. Zu Hagi in der Provinz Nagato war es ein koreanischer Töpfer, der zu Anfang des 17. Jahrhunderts die Herstellung glasirter Gefässe für die Theetrinker einführte und dabei nach der Weise seiner Heimath in dem vorstehenden Fussrande der Theekümmchen ein dreieckiges Stückchen ausschnitt. Aus Hagi gelangte das Verfahren nach Matsuye in der Provinz Idsumo, dessen Theegefässe sich durch die Verbindung der lederfarbenen und braunen Glasuren mit gelben und feurigrothen oder mit grünen Glasuren auszeichneten. In Shigaraki in der Provinz Omi gab man Blumengefässen und Feuertöpfen durch Aufstreuen von Quarzsplittern ein derbes, alterthümliches Aussehen. Alle diese und viele andere Werkstätten arbeiteten vorwiegend mit Glasuren von weissem bis braunem Grundton. Eine Sonderstellung nimmt dagegen eine zu Wakayama in der Provinz Kii bestandene Werkstatt ein, welche einer später noch an anderen Orten angefertigten Waare ihren Namen Kishiu-yaki gegeben hat. Diese Waare, deren Masse Porzellan ist, zeichnet sich durch geflossene Glasuren von türkisblauer und violetter Farbe aus.

Aus den zahlreichen Beispielen von Töpferwaaren der vorerwähnten Arten sind in dem Nachstehenden nur diejenigen Stücke hervorgehoben, deren Herkunft mit einiger Sicherheit zu bestimmen war. Bei dem seltenen Vorkommen von Orts-Stempeln bietet die Bestimmung dieser Waaren besondere Schwierigkeiten.

Seto-yaki.

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Dicke, kurzhalsige Flasche, mit durchscheinender, leicht irisirender Glasur, deren Rosskastanienbraun stellenweise in einen gelblicheren Ton oder in Schwarz übergeht; der Hals und Nacken mit grauweisser, gelblich gesprenkelter Ueberglasur, welche an den Rändern bläulich zerfasert ist.

Cha-ire, Väschen für Theepulver, durchscheinende, goldig braune Glasur mit wagrechten ockerbraunen Streifen; am Nacken schwarze, matt punktirte Ueberglasur mit einem grünen, braun gesprenkelten, abfliessenden Flecken. Feines Itoguiri.

Hana-ike, walzenförmiges Blumengefäss, mit grünlichschwarzer, vertieft punktirter Glasur, in welcher weisse Chrysanthemum-Wappen ausgespart sind.

Cha-wan, Theekümmchen, schwarze Glasur, mit vom Rande nach innen und aussen herabgeflossener grauweisser Ueberglasur, welche nach unten zu gelbbraun gefleckt und bläulich gefasert ist.

Hi-ire, Feuertöpfchen, mit dicker, schwarz und weiss marmorirter, stellenweis bläulich zerfaserter Glasur.

Bauchige Flasche, mit gelblich-grauer, durchscheinender Glasur, der Hals und Nacken mit opaker, blaugrüner, am Rande zerfaserter Ueberglasur.

Oribe-yaki.

Diese in einer Werkstatt der Provinz Owari angefertigte Waare führt ihre Bezeichnung vom Namen des Furuta Oribe-no-sho Shigekatsu, welcher die Werkstatt zu Anfang des 17. Jahrhunderts begründet hat. Eine Besonderheit ihrer Erzeugnisse sind Steingutgefässe mit hellgrauer, gekrackter Glasur, flaschengrüner Ueberglasur und skizzenhaften, dunkelbraunen Malereien, welche Mume-Blüthen und einen Lattenzaun andeuten, in Anspielung auf das aus denselben gebildete Wappen des zum Heeresadel gehörigen Furuta-Geschlechtes.

Cha-wan, Theekümmchen, der beschriebenen Art; die grüne Ueberglasur fliesst vom Rande nach innen und nach aussen in dreiseitigen Zipfeln herab, welche dort und hier in einem dicken, blaugrünen Tropfen endigen.

Hagi-yaki.

Kumme, mit dicker, am Fussrande abtropfender, grossgekrackter Glasur von bläulich-weisser Farbe, mit hellblauen und olivbraunen Flammen.

Takatori-yaki.

Midzu-ire, walzenförmiger Wassertopf, mit unregelmässiger rothbrauner, ockergelb gestreifter Glasur, über welche an einer eingedrückten Stelle gefaserte olivgraue Glasur herabfliesst. Schwarz gelackter Holzdeckel. (Geschenkt von Herrn Gustav Kraefft.)

Akahada-yaki.

Cha-ire, kleines urnenförmiges Gefäss für Theepulver, braunschwarze, am oberen Rande bräunliche Glasur mit faserig abfliessenden bräunlich weissen Streifen. Itoguiri. Stempel Akahada in Form eines gekrümmten Flaschenkürbis, und darunter Boku-haku, der Name des Töpfers in Koriyama.

Fujina-yaki.

Diese Art Töpferwaare wird im Dorfe Matsuye in der Provinz Idsumo angefertigt, wo Gombei, ein Töpfer aus Hagi, bald nach der Mitte des 17. Jahrhunderts eine Werkstatt einrichtete. In früherer Zeit sind aus derselben von den Theetrinkern sehr geschätzte Kümmchen mit gelbbraunen und grünen geflossenen Glasuren hervorgegangen. Später auch eine Waare aus weicherer Masse mit ledergelber, gekrackter Glasur und vom Rande herabgeflossenen Flecken olivgrüner Glasur.

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Sake-tsugi, Saki-Kanne, mit Dille, Deckel und oben zwei Ansätzen, in welchen ein Bügelhenkel aus einer mit Kupferdraht umwundenen Ranke befestigt ist. Ledergelbe, gekrackte Glasur, oben grüne, geflossene Flecken. Bemalt in Schwarz mit der Skizze einer Kürbisranke, neben welcher der Name des Künstlers: Gen-sho-sai ho-in, d. h. der Hoin (ein religiöser Titel) Genshosai geschrieben steht. Stempel des Verfertigers: Unyei (?).

Soma-yaki.

Diese zu Nagamura in der Provinz Iwaki angefertigte Waare ist ein hartes, graues, glasirtes Steinzeug, in dessen Verzierungen in der Regel ein zwischen zwei Pflöcken angebundenes, sich bäumendes Pferd (das Wappenthier von Soma), oder galoppirende Pferde, oder das Wappen des Fürsten von Soma (ein von sieben kleineren Knöpfen umgebener runder Knopf) in Relief angebracht sind. Zuerst ist diese Waare zu Ende des 17. Jahrhunderts angefertigt worden; sie wird noch jetzt gemacht.

Cha-wan, Theekümmchen, buckelig, mit Fingereindrücken, welche den unteren Rand wie aus Zeug zusammengefaltet erscheinen lassen; graue, rostfarben und braun gesprenkelte Glasur, welche am oberen Rand in helles opakes Blau übergeht. Verziert in Relief mit dem Pferd und Wappen von Soma. Stempel: Soma. — Aehnliches Theekümmchen, ebenso glasirt, jedoch ohne Blau; das Pferd mit schwarzweissen Stricken angebunden.

Sake-ire, Saki-Flasche, in Form eines Flaschenkürbis, der untere bauchige Theil mit kaffeebrauner Glasur, welche sich im Brande von dem trocknen, grauen Grund zurück- und zu dicken unregelmässigen Warzen zusammengezogen hat. Der Hals schwarz glasirt, mit in Weiss skizzirtem Pferde.

Kuchen-Schale, in Gestalt einer halbgeöffneten Mume-Blüthe; die dicke weisse Glasur hat sich zu unregelmässigen Warzen zusammengezogen, zwischen denen der hellgraue Grund in wurmgangähnlicher Zeichnung sichtbar bleibt. (Geschenkt von Frau Hermann Emden.)

Bizen-yaki.

Die Töpferwerkstätten der Provinz Bizen gehören zu den ältesten Japans, wofür Ruinen uralter Töpferöfen noch heute zeugen. Schon zu Anfang des 13. Jahrhunderts soll die bis auf den heutigen Tag fortgesetzte Anfertigung einer groben Steinzeugwaare für Haushaltungszwecke, u. A. grosser, Ko-Bizen, d. h. altes Bizen, genannter Gefässe zum Bewahren und Keimen von Sämereien, bestanden haben. Im Jahre 1580 soll mit der Anfertigung eines feinen sehr harten Steinzeuges begonnen sein. Die Bizen-Waare, welche seither in der Provinz angefertigt wird, zeigt entweder eine dunkelbraunrothe oder eine bläulich graue Farbe und wird dann Migakite genannt. Bisweilen zeigt dies gewöhnlich matte Steinzeug einen leichten Anflug von Salzglasur.

Koro, Räuchergefäss, aus rothem Steinzeug; in Gestalt eines viereckigen Gefässes, auf dessen geflechtartig durchbrochenem Deckel ein fein modellirter Hahn sitzt.

Cha-ire, kleines Gefäss für Theepulver, rothes Steinzeug, in Gestalt eines Elephanten mit zusammengelegten Gliedmaassen. Auf der Schabracke eingeritzt ein frommer Spruch.

Hana-ike, kleines Blumengefäss zum Anhängen, in Gestalt einer Knospe, bläulich graues, leicht glänzendes Steinzeug, genannt Migakite.

Tropfenzähler, in Gestalt eines liegenden chinesischen Gelehrten, aus braunem Steinzeug.

Koreanische Töpferarbeiten.

Im elften Zimmer. (Sechstes der Südseite.)

Auf die Kultur Japans ist die ältere Kultur der Halbinsel Korea schon zu einer Zeit, in welcher Sage und Geschichte noch ineinander verschwimmen, von bestimmendem Einfluss gewesen. Korea war die Brücke, über welche der indische Buddhismus aus China seinen Weg nach dem japanischen Inselreich nahm, welche diesem die Bekanntschaft mit chinesischer Philosophie und Malerkunst vermittelte. Zurückgeschlagene Einfälle koreanischer Heere und siegreiche Eroberungszüge japanischer Feldherren spielen eine wichtige Rolle in den Annalen Nipons bis zum Zuge Hideyoshi's, welcher gegen Ende des 16. Jahrhunderts durch ein grosses Heeresaufgebot die Macht Koreas brach und diejenige Chinas, welches jenem Hülfe leisten wollte, erschütterte. Der Tod Hideyoshi's hemmte die weitere Entfaltung des Kampfes um die Vorherrschaft in Ostasien, und unter der folgenden Shogunen-Herrschaft entsagte Japan jeglichem Streben über seine Grenzen hinaus und schloss sich gegen alles Fremde ab. Unter den Errungenschaften der koreanischen Kriegszüge, besonders des letzten, wird die Uebersiedelung koreanischer Töpfer nach Japan hervorgehoben, das nun im eigenen Lande die von den Theetrinkern hochgeschätzten alterthümlichen Thongefässe Koreas herstellen konnte. Ueber diese alt-koreanischen Thonwaaren fehlen uns bis jetzt unmittelbare Nachrichten.

Bezeichnend für viele alte koreanische Töpferarbeiten ist ihre Verzierung mit weissen oder schwarzen Einlagen, die sog. Mishima-Arbeit, deren oben bei der Satsuma-Waare (Seite 552) gedacht ist. Die Sammlung besitzt zwei alte Stücke koreanischer Mishima-Waare: ein Theekümmchen von flacher Form, mit grauer Glasur und weiss eingelegten Linien-Verzierungen und Sternblumen, und ein Väschen mit seladongrüner Glasur, in welche Chrysanthemumblüthen weiss und schwarz eingelegt sind.

Tropfenzähler in Form einer Schildkröte, weissgraues, porzellanartiges Steinzeug mit hellgrauer Glasur; der Ausguss im Munde, das Luftloch im Rückenschild. Unter dem Bauch eingeritzt ein Schriftzeichen.

Tropfenzähler von grauem Porzellan; um den eiförmigen Wasserbehälter schlingt sich ein frei und durchbrochen gearbeiteter Drache mit glänzender rothbrauner, hie und da olivgrüner Glasur; der Ausguss im Munde.

Tropfenzähler, aus Porzellan, würfelförmig, der Wasserbehälter birnförmig, umgeben von einem hohlen Würfel, dessen obere und vier Seitenflächen durchbrochen sind; oben, von Geräthen umgeben, das Wellenwappen; an den Seiten das Hakenkreuz, von Mäandern eingefasst; weisse, etwas grünliche Glasur, die Kanten und ein Theil des Wappens rothbraun. Der Ausguss an einer der oberen Ecken des Würfels. Diese drei Tropfenzähler sind von Herrn Dr. C. Gottsche in Korea erworben.

Walzenförmiges Gefäss aus Porzellan. Die Wandung durchbrochen in Gestalt eines Drachens zwischen Wolken; grobe Masse, bläulich weisse Glasur, Augen und Wolken hellblau. (Geschenkt von Herrn Consul H. C. Eduard Meyer.)

Kümmchen von gelblichgrauem, an den Glasurrändern röthlichem Steingut, mit bläulichgrauer, röthlich durchscheinender, grob gekrackter Glasur. Im Innern zwei trockne Ansätze der Stützen des umgekehrt gebrannten Gefässes.

Kümmchen von grobem, dunkelgrauem Steingut mit schmutzigweisser, dickgeflossener, welliger Glasur; im Innern acht trockne Ansätze der Stützen beim Brande.

Sakeflasche, von grauem, an den unteren, glasurfreien Rändern ziegelrothem Steinzeug, mit glänzend gelblichgrauer, etwas welliger Glasur. Von Herrn Dr. C. Gottsche auf der Insel Tsushima erworben. Vielleicht japanische Arbeit.

Europäische Thonwaaren der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

Seit dem Anstoss, den die erste Londoner Weltausstellung des Jahres 1851 dem Kunstgewerbe gegeben hat, ist die Thonwaaren-Industrie in allen Culturländern Europa's zu neuem Leben erwacht. Die in Vergessenheit gerathenen technischen Verfahren früherer Jahrhunderte sind nahezu sämmtlich nacherfunden worden, und die entwickelte chemische Wissenschaft hat zu einer unübersehbaren Bereicherung der Technik geführt. England und Frankreich behaupten seither den Vorrang auf diesem Gebiete und haben auch verstanden, ihrer Töpferei die moderne Kunst nutzbar zu machen. Italien und Deutschland sind in technischer Hinsicht zurückgeblieben und ringen noch nach Befreiung aus den Fesseln überlieferter Formen.

England. Mintons in Stoke upon Trent, Staffordshire. Zierteller, verziert in weissem Pinselrelief (pâte sur pâte) auf schwarzem, goldbesterntem Grund mit einem in ein durchscheinendes Gewand gekleideten jungen Mädchen, welches knieend einen flugbereiten Amorino in die Höhe hält. Entwurf und Ausführung von M. Solon 1873. — Zierschüssel, harte, braune, glasirte Masse, bemalt mit blühenden Schneeballzweigen und einem Admiral-Falter, von W. Mussill, 1873. — Ein Paar Vasen von Weichporzellan, Nachahmung eines Sèvres-Modelles, türkisblauer Grund, in mit Goldschnüren befestigten Schildern Amoretten, in Rosa-Camayeu gemalt nach Boucher von A. Boullemier, 1873.

Henry Doulton in Lambeth, Vase und zwei Becher aus Steinzeug, verziert mit in den weichen Thon geritzten Thierzeichnungen, Arbeiten der Miss Hannah B. Barlow, deren Monogramm jedes Stück trägt. 1873.

T. C. Brown-Westhead, Moore & Co., Cauldon Place, Staffordshire. Vase von Porzellan, bemalt mit italienischen Landschaften; vergoldete Eulenköpfe als Griffe. (Geschenk der Manufactur durch Herrn J. E. Winzer in Hamburg.)

Frankreich. Manufacture nationale de Sèvres. Teller aus pâte nouvelle; der Rand bemalt und vergoldet nach einem Entwurf von Habert-Dys. 1888.

Em. Gallé in Nancy. Vase aus Fayence, mit geflossener graugrüner Glasur, bemalt mit Schmetterlingen über Alpen-Wegerich und der Inschrift: „De ses ailes la némophile alpestre — fait des corolles au plantin sans éclat". 1893.

Jean Carriés in Paris. Bildnissmaske des Künstlers in der Art einer japanischen Theater-Maske und drei Gefässe aus Steinzeug mit geflossenen Glasuren in matten Schmelzen. 1893.

Italien. Fratelli Cantagalli in Florenz. Majolika-Schüssel mit zierlichen Grottesken in weissem Grund in der Art der Urbinatischen Majoliken. 1885.

Deutschland. Hamburg-Altona, Kunstgewerbliche Werkstatt, vormals R. Bichweiler, begründet 1878 unter der Leitung des Architekten R. Bichweiler von Dr. E. Berlien, später fortgeführt unter Leitung des letzteren bis 1893. Platten für Kamine, zu Möbelfüllungen, Zierschüsseln und Teller, Krüge, Vasen, Leuchter aus Thon, mit geformten Reliefverzierungen, und vielfarbiger Bemalung unter Bleiglasur. (Im Handel als „Majoliken" bezeichnet.) Die ornamentalen Entwürfe grossen Theils von R. Bichweiler, die Modelle der figürlichen Darstellungen z. Th. von C. Börner.

A. Spiermann & Wessely, (jetzt A. H. Wessely), grosse Gartenvase mit vollrunden Figuren, vielfarbig bemalt unter Bleiglasur. Modell von C. Börner in Hamburg. 1885.

Dänemark. Kopenhagen. Porzellan mit Blaumalerei; erwähnt Seite 459.

Römische Schale aus durchscheinendem blauen Glas mit Spiralbändern opaken weissen Glases. $^3/_4$ nat. Gr.

Das Glas.

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

Glas, eine amorphe, d. h. nicht kristallisirbare Verbindung von Kieselsäure mit einem Alkali, findet sich als Erzeugniss vulkanischer Vorgänge in der Natur. Dieses, durch Metalloxyde grau, dunkelgrün oder schwarz gefärbte natürliche Glas, der Obsidian, ist von den Aegyptern und Römern sowie von den Mexikanern kunstgewerblich verarbeitet worden. Schon auf einer in der Vorgeschichte der Menschheit verdämmernden Culturstufe mag die Bildung glasiger Schlacken beim Schmelzen von Erzen die Anleitung zur Herstellung künstlichen Glases gegeben haben. Den Aegyptern war dasselbe und auch seine Verarbeitung durch Blasen in geschmolzenem Zustande bereits Jahrtausende vor dem Beginn der christlichen Zeitrechnung bekannt, denn auf Denkmälern der vierten Dynastie der ägyptischen Herrscher sehen wir durchsichtige Gefässe mit rothem Wein dargestellt, und in den Felsgrüften von Benihassan ägyptische Glasbläser bei der Arbeit. Von den Aegyptern mögen die Phönicier, denen eine anekdotische Geschichtsschreibung die Erfindung des Glases zuspricht, gelernt haben. Wahrscheinlich hat sich schon die phönicische Weltmarkts-Industrie mit der Herstellung jener mehrfarbigen gläsernen Schmuckperlen befasst, die, wie noch heute, so schon im Alterthum ein wichtiger Tauschartikel im Verkehr mit Völkern niederer Culturstufe waren und in allen Theilen der alten Welt sowie selbst in Nordamerika in Gräbern gefunden werden, welche älter sind als die Entdeckung des neuen Welttheils durch Christoph Columbus. Phönicischen, wenn nicht ägyptischen Ursprungs sind auch jene, in allen Ländern des Mittelmeeres gefundenen Salbfläschchen in Gestalt fussloser Amphoren, kleiner Schläuche oder Kannen aus meistens dunkelblauem, seltener alabasterweissem, rothem, violettem oder grünem Glas mit gelben, weissen oder türkisblauen Zickzacklinien, welche durch das Umlegen von Glasfäden um das noch weiche Gefäss und „Kämmen“ der Fäden in weichem Zustande hervorgebracht sind. Der örtliche und zeitliche Ursprung dieser Fläschchen ist im einzelnen Falle schwer zu bestimmen, da die Arbeiten aus Glas, wenn

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

nicht Bemalung oder Schliff hinzutritt, überall als etwas Unpersönliches erscheinen und auch nicht wie die Thonarbeiten durch bodenwüchsige Eigenschaften ein Ursprungszeugniss in sich tragen, eine Beobachtung, welche sich auch bei den Gläsern einer viel jüngeren Zeit, z. B. bei den Arbeiten der über ganz Europa verstreuten Glashütten nach venetianischer Art wiederholt.

In der Sammlung eine typische kleine, fusslose Amphora der beschriebenen Art, aus dunkelblauem Glas mit umgelegten und zum Theil in Zickzackstreifen ausgekämmten Fäden orangegelben und türkisblauen Glases. Herkunft unbestimmt.

Das Glas in römischer Zeit.

Zu Beginn der christlichen Zeitrechnung entwickelte sich im römischen Weltreich unter dem Einfluss einer in's Ungeheure gesteigerten Prachtliebe die Glas-Industrie zu einer Höhe, auf welcher man in technischer Hinsicht nahezu sämmtliche Verfahren erschöpfte, deren wir heute kundig sind, ja, in mehrfacher Hinsicht über dieselben hinausging und das Glas überdies als einen Bildstoff auch für Werke hoher Kunst schätzte. Die Vielgefügigkeit des Glases wurde dabei nach jeder Richtung ausgenutzt. Die Gemmenschneider bearbeiteten es in kaltem, hartem Zustande mit dem Rade, einem Edelsteine gleich. Die Glasbläser verstanden, ihm in glühend erweichtem, zähflüssigem Zustande mit Hülfe der Pfeife alle erdenklichen Formen zu geben und dabei die solchem Verfahren naturgemäss entsprungenen Hohlformen ebenso stilgemäss durch spiralische Drehung der weichen Glasblase, durch Auf- und Einlegen von Glasfäden, durch Aufschmelzen von Glastropfen zu vollenden und zu schmücken. Dabei wurde auch ihr volles Recht den Henkeln, welche mit breiter Wurzel dick aufgetropft am Körper haften, sich wie ein breites Band zur Mündung des Gefässes aufschwingen und durch die Art, wie sie am Rande haften, verrathen, dass sie aus weichem, dehnbarem Stoffe erstarrt sind. Von den natürlichen Eigenschaften des Stoffes wusste man sich in gewissem Sinne zu befreien, indem man das flüssige Glas in Hohlformen goss oder die Glasblase in solche hineinblies. Letzteres Verfahren fand aber mit Recht weniger Anwendung zur Herstellung von Hohlgläsern, die einem gebildeten Geschmack dienen sollten, als für die vielerlei auffälligen Formen, deren sich die hochentwickelte Parfümerie der Römer und andere Industrien für den Vertrieb ihrer Duftwässer, Salben und Tränke bedienten.

Die Sammlung besitzt eine Anzahl aus freier Hand geblasener antiker Glasgefässe der geschilderten Art, die jedoch meistens im Rheinthal gefunden und daher als deutsch-römische Arbeiten anzusprechen sind. Aus Sardinien eine grosse topfförmige Aschenurne nebst Deckel aus grünlichem Glas.

In vollständiger Erhaltung sind römische Kunstwerke aus Glas nur in geringer Zahl überliefert worden, denn zur Zeit der Blüthe dieser Kunst zog man im Allgemeinen vor, sich lebend solcher Werke zu erfreuen, als sie den Todten auf den dunklen Weg mitzugeben. Die Barberini- oder Portland-Vase des britischen Museums — bekannt auch durch Wegdwood's Nachahmung in Jasper-Masse — und eine köstliche Amphora mit weinlesenden Eroten aus Pompeji im Museum zu Neapel sind die vornehmsten Beispiele. Dass dergleichen Arbeiten aber keine Seltenheiten waren, zeigen die in römischen Trümmerhaufen häufig vorkommenden Scherben.

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

Für die Herstellung des rohen Glaskörpers, aus welchem der Gemmenkünstler sein Werk schnitt, bediente man sich des Ueberfangens einer Blase aus durchscheinendem blauen oder blauschwarzen Glas mit einer Schicht opaken weissen Glases. Was man hierbei durch mühsames Wegschneiden des Ueberfanges erreichte, wurde für wohlfeilere Waare, insbesondere für billige Gemmen auch durch Auflegen eines gepressten weissen Reliefs auf dunklen Glasgrund erzielt.

In der Sammlung das Bruchstück einer Platte in der Technik der Portlandvase aus dunkelblauem, bei auffallendem Licht schwarz erscheinendem Glas, aus dessen weissem Ueberfang eine Silens- und eine Satyrmaske mit dem Rade geschnitten sind.

Mehr Kunststücke als Kunstwerke waren die „Vasa diatreta" benannten, zur Zeit des in's Sinnlose abirrenden höchsten Luxus der Römer beliebten Glasgefässe, bei denen der Hohlkörper des Bechers von einem, an ihm nur durch einzelne Verbindungsstege noch haftenden durchbrochenen Netzwerk umhüllt war. Auch diese Diatreta wurden, wenn nicht ganz aus kristallhellem Glase, aus farbig überfangenem geschnitten, insbesondere wenn noch Inschriften, fast frei schwebend, den Rand der Schale zieren sollten.

Auch der Tiefschnitt, ganz in Art des im 17. und 18. Jahrhundert in Böhmen und Schlesien geübten, hat schon zur Verzierung römischer Gläser Anwendung gefunden, jedoch wahrscheinlich erst in Zeiten sinkender Kunst, wenigstens was seine Anwendung auf farbloses, daher körperlos erscheinendes Glas betrifft.

Ein anderes, im alten Rom zu höherer Vollendung als je in späterer Zeit gediehenes Verfahren bei der Herstellung von Hohlglas beruht darauf, dass ein aus Glasstäben verschiedener Farbe durch Hitze zusammengeschweisster Stab sich in erweichtem Zustande ausziehen lässt, ohne dass seine innere, auf jedem seiner Abschnitte zu Tage tretende Zeichnung dadurch verändert wird. Schon im alten Aegypten verstand man auf diese Weise Schmuckplatten mit farbigen Mustern von zierlichster Zeichnung herzustellen. Von dergleichen Platten mit der Darstellung von Blumen führt dies Verfahren seine Bezeichnung „Millefiori-Arbeit" auch dann, wenn andere Muster als Blumen vorliegen. Die Herstellung von flachen Bechern, Schalen oder Schüsseln in Millefiori-Technik erfolgte entweder in der Weise, dass man die nebeneinander in eine Hohlform gelegten Abschnitte der Glasstäbe erhitzte, bis sie erweichten und an den Rändern aneinander klebten, oder man vereinigte sie mittelst einer Glasblase, an deren Fläche die erweichten Abschnitte hafteten, um dann mit der Blase weiter ausgestaltet zu werden. Durch Abschleifen der Unregelmässigkeiten der Oberfläche vollendete man diese stets flachen Gefässe. Die Rippen, welche sich an der Aussenfläche der meisten römischen Schalen dieser Technik finden, sind jedoch nicht geschnitten, sondern durch Eindrücken der erweichten Masse in eine Hohlform hergestellt. Alle erdenklichen Farben begegnen uns in diesen Millefiorigefässen; am häufigsten findet sich ein dunkelviolettes, fast schwarzes Grundglas, in welchem ein weisses Muster, und ein grünes Grundglas, in welchem ein gelbes Muster erscheint, nicht als oberflächliche Zeichnung, sondern die ganze Masse des Glases durchsetzend und, da diese durchscheinend ist, abgeschattet bis zum Verschwinden in ihrem dunkelsten Ton. Am häufigsten kommen zwei Muster vor. Das eine,

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

bei welchem opake Röhren das durchscheinende Grundglas durchsetzen, giebt der Masse ein korallenartiges Aussehen, daher man derartige Stücke als Madreporen-Gläser bezeichnet. Das andere zeigt die opaken Bestandtheile auf dem Schnitt in spiralischen Windungen, welche, da ihre ursprüngliche Regelmässigkeit beim Erweichen der Abschnitte und beim Formen des Gefässes verzogen und verdrückt wird, der Masse ein an Band-Jaspis oder Onyx erinnerndes Aussehen geben. Zu dieser Unregelmässigkeit der Zeichnung trägt noch bei, dass die Abschnitte vom Glasstabe nicht nur senkrecht, sondern auch schräg zu dessen Axe genommen wurden. Onyxartige Glasgefässe wurden auch noch auf andere Weise, durch Mischen und Kneten (das „Laminiren" Semper's) verschieden gefärbter Glasflüsse hergestellt, aus denen dann mittelst der Pfeife auch engmündige Gefässe geblasen werden konnten, welche dem auf den Stababschnitten beruhenden Verfahren versagt blieben.

Die Sammlung besitzt eine altrömische Schale der beschriebenen Art aus hellblauem, durchscheinendem Glas, in welches weisse, opake, spiralisch aufgerollte Bänder gebettet sind. Dieselbe befand sich früher in der Sammlung Spitzer, in deren Katalog bemerkt ist, dass diese Schale früher eine mittelalterliche (romanische) Metallfassung hatte. (Geschenk des Herrn Geh. Commerzienrath Th. Heye.)

Ausserdem Bruchstücke ähnlicher Schalen und Platten, gefunden in römischem Boden, aus grünblauem Madreporen-Glas mit gelben Röhren, aus braunem und weissem Achat-Glas, aus dunkelblauem Millefiori-Glas mit ziegelrothen, vieleckigen Maschen, in welchen gelbe Punkte um einen rothen, gelbgeäugten Mittelpunkt in Kreisen geordnet sind.

Auch die im 16. Jahrhundert von den Venetianern zur höchsten Blüthe gebrachte Technik des gesponnenen oder gestrickten, mit einer unzutreffenden Bezeichnung auch „Filigranglas" genannten Fadenglases war den Römern bekannt. (Unzutreffend ist die Bezeichnung deswegen, weil derartige Gläser wohl „fili," Fäden, aber keine „grani," Körner, zeigen. Fadenglas sagt genug.) Sie beruht auf der Verwendung von Glasstäben, welche einen opaken, meistens weissen, spiralisch gewundenen Glasfaden in eine durchscheinende, gewöhnlich farblose Glasmasse eingeschlossen zeigen. Die Römer wussten jedoch von diesen Glasstäben nur einen sehr beschränkten Gebrauch zu machen, indem sie dieselben parallelliegend zu flachen Schalen aneinanderschweissten, denen dann noch ein Rand aus einem farbigen Glasstab angelegt wurde. Geistvoll hat Gottfried Semper den Gegensatz dieses antiken Fadenglases zu dem venetianischen hervorgehoben, „welches durchweg von dem Gesetz des radialen Zusammenlaufens aller Filigranfäden nach einem Concentrationspunkte beherrscht ist."

In der Sammlung Bruchstücke römischer Schalen aus Fadenglas, farblos mit gelben oder weissen Fäden und blauem Rand mit weissem Faden; sie zeigen die erwähnte parallele Anordnung der Fadenstäbe.

Dass endlich auch die Bemalung des Glases mit Schmelzfarben und Gold den Römern nicht unbekannt war, ist durch zwei, bei Vaspelev in Dänemark zusammen mit römischen Bronzen gefundene Becher im Museum nordischer Alterthümer zu Kopenhagen bewiesen, ohne dass jedoch diese Beispiele einen Schluss auf höhere Kunstübung in der Schmelzmalerei gestatteten.

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

Zweifellos sind die wundervollen, an die Flügel von Prachtkäfern oder Schillerfaltern erinnernden Regenbogenfarben, in welchen manche römische Gläser schimmern, nur die Wirkung oberflächlicher Zersetzung des Glases. Kannten die Alten, wie man nach den Angaben ihrer Schriftsteller zu vermuthen geneigt ist, ein den Irisglanz der Glasflächen bewirkendes Verfahren, so ist diese ganz äusserliche Färbung doch sicher der Verwitterung gewichen, welche gerade bei den schönsten der heute irisirenden Gläser so tief in die Masse eingedrungen ist, dass ihr durch das Blasen hervorgerufenes laminirtes Gefüge blosgelegt erscheint.

Die Sammlung besitzt einige kleine, in Folge oberflächlicher Zersetzung sehr schön irisirende Flaschen. Zu beachten das hellblau, wie der Flügel eines Schillerfalters irisirende Fläschchen und ein anderes, welches glänzend grün mit allen Irisfarben in's Rothe und Blaue schillert wie die Flügeldecke eines Bupresten.

Wenn in der vorstehenden Uebersicht von römischem Glas geredet ist, so soll damit nicht gesagt sein, dass die Stadt Rom selber der Hauptsitz der Glasindustrie gewesen. Vielmehr ist diese an den verschiedensten Stätten im römischen Weltreich betrieben worden, von Alexandrien, wo altägyptische Ueberlieferung auch noch unter römischer Herrschaft lebendig war, bis zu den Niederlassungen der Römer im Rheinthal, in Gallien und im südlichen Britannien, wo überall die Kunst der Glasbläser im Dienst neuer, den Südländern fremder Bräuche des Trinkens zu neuen Gefässformen führte und den Sturz Roms überlebte. Aus dem sinkenden Rom selber sind noch eigenartige Glasarbeiten überliefert, welche wegen ihrer, auf das im Stillen wirkende Christenthum bezüglichen Darstellungen und nicht minder wegen ihrer besonderen Technik merkwürdig sind.

Nur in Bruchstücken sind diese altchristlichen Gläser uns erhalten, in Gestalt medaillenförmiger Scheiben, welche ein zwischen zwei Glasschichten gebettetes Goldblättchen mit ausgekratzter bildlicher Darstellung zeigen und in technischer Hinsicht die Vorläufer jener im Mittelalter geübten, im 16. Jahrhundert zu kunstvollen Kleinmalereien dienenden, noch im 18. Jahrhundert für grössere decorative Arbeiten verwendeten Technik der eglomisirten Gläser sind. Diese Scheiben bildeten den Boden von Trinkschalen oder schmückten deren Rundung und haben sich wegen ihrer grösseren Dicke erhalten, während die Gefässe selber der Zerstörung anheimgefallen sind. Die Darstellungen auf ihnen sind biblischen Geschichten entnommen. Wir begegnen dem Opfer Abrahams, der Auferstehung des Lazarus und anderen für Christi Opfertod und Auferstehung vorbildlichen Vorgängen. Der Heiland erscheint als guter Hirte oder vertreten durch sein Monogramm, von den Aposteln Petrus und Paulus, auch einzelne Heilige, u. A. die h. Agnes. Den Bildern sind Erklärungen, oft Anrufungen, Worte des Schmerzes, der Hoffnung, der Freude beigeschrieben. Seltener finden sich dem täglichen Leben entnommene Scenen. Aus diesen Darstellungen hat man gefolgert, dass die römischen Christen sich mit solchen Scheiben verzierter Gefässe bei den Liebesmahlen zur Feier der Todten bedienten. Gewisse kleine knopfförmige Glasstücke, welche in den Katakomben, eingedrückt in den Kalkbewurf der Nischen vorkommen und ähnlich verziert sind, werden auf den gleichen Ursprung zurückgeführt, da ein bei Köln am Rhein gefundenes Bruchstück einer Schale farblosen Glases auf der Unterseite mit ebensolchen Knöpfen farbigen Glases über ausgekratzten Goldblättchen verziert ist.

Das Glas in Byzanz und im Orient.

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

Als die römische Cultur in Italien durch die Stürme der Völkerwanderung hinweggefegt worden war, fanden Künste und Wissenschaften eine Zuflucht am Hofe der byzantinischen Kaiser, um in ruhigeren Jahrhunderten dem Abendlande wenigstens einen Theil des von ihm übernommenen Kunsterbes zurückzuerstatten. Von Byzanz sind Email- und Mosaik-Arbeiter später nach Venedig und anderen, friedlicher Arbeit geöffneten Städten des Westens gezogen; von dort ist wahrscheinlich auch den Venetianern die Anregung zu ihrer schon im Mittelalter aufblühenden Glasindustrie gekommen. Von den Erzeugnissen der Byzantiner im Gebiete der Hohlglastechnik ist nur wenig, zumeist in italienischen Kirchenschätzen überliefert worden, grösstentheils Gefässe, deren Masse kostbare Edelsteine nachahmt. Am eigentlichen Sitze ihrer Kunst hat der Islam seit Jahrhunderten ein Leichentuch über Alles gebreitet, was er bei seiner Eroberung des Reiches nicht zerstört hat.

Lange bevor in Venedig die alte italische Glasindustrie auf's Neue erblühte, erstanden im arabischen Orient andere Pflegestätten kunstvoller Glasbläserei und Schmelzmalerei auf Glas. Noch in die Zeit vor dem Eindringen des Islam in Persien (673 n. Chr.) setzt man jene in der Nationalbibliothek zu Paris bewahrte, dem Sassanidenfürsten Chosroes I. zugeschriebene Trinkschale, welche in goldener Fassung farbige Glasstücke mit gepressten Rosetten und Rauten zeigt. Wann die Culturvölker des Islam zur Malerei mit Schmelzfarben auf Glas übergingen, ist noch nicht erwiesen. Ein persischer Reisender, Nassiri-Khosrau beschreibt um das Jahr 1040 gläserne Lampen in einer Moschee zu Jerusalem und erwähnt die Herstellung klaren, smaragdfarbenen Glases in einer Vorstadt von Kairo. Ein anderer Reisender gedenkt ein Jahrhundert später der in Unterägypten, in Persien, an der Stätte des phönicischen Tyrus, in Damaskus und Tripolis blühenden Industrien von farbigen Gläsern. Aus dem 10. bis 12. Jahrhundert sind auch gläserne Münzzeichen und Jetons überliefert, welche unter fatimitischen Kalifen durch Pressung hergestellt worden sind. Im 13. Jahrhundert endlich stossen wir auf grosse Glasgefässe, welche mit Darstellungen von Menschen und Thieren bemalt sind, und durch Wappen und Inschriften mit Fürstennamen eine sichere Zeitbestimmung zulassen. Dergleichen mit Malereien opaker Schmelze und Vergoldung reich und schön geschmückte Glasgefässe haben sich im muhammedanischen Orient selbst als Ampeln für die Beleuchtung oder nur zum Schmuck der Moscheen erhalten. Im Abendlande finden sich in alten Schatzkammern derartige Flaschen und Vasen als zur Zeit der Kreuzzüge vom heiligen Lande heimgebrachte Behälter von Reliquien, oder als Trinkgefässe, mit denen Heiligenlegenden oder Familiensagen verknüpft sind (z. B. diejenige, welche in der Dichtung vom „Glück von Edenhall" benutzt ist). Die besseren dieser alten Glasgefässe gehören zu den feinsten Blüthen des islamitischen Kunstgewerbes. Ihre Herstellung ist gegen das Ende des Mittelalters zurückgegangen und scheint im 16. Jahrhundert zu erlöschen, denn im Jahre 1569 bestellte ein Grossvezier des Sultans neunhundert Moscheenlampen in Murano, wie durch die von einer Formskizze begleitete Depesche des venetianischen Gesandten zu Konstantinopel im Archiv zu Venedig bewiesen wird.

Das Glas in Venedig.

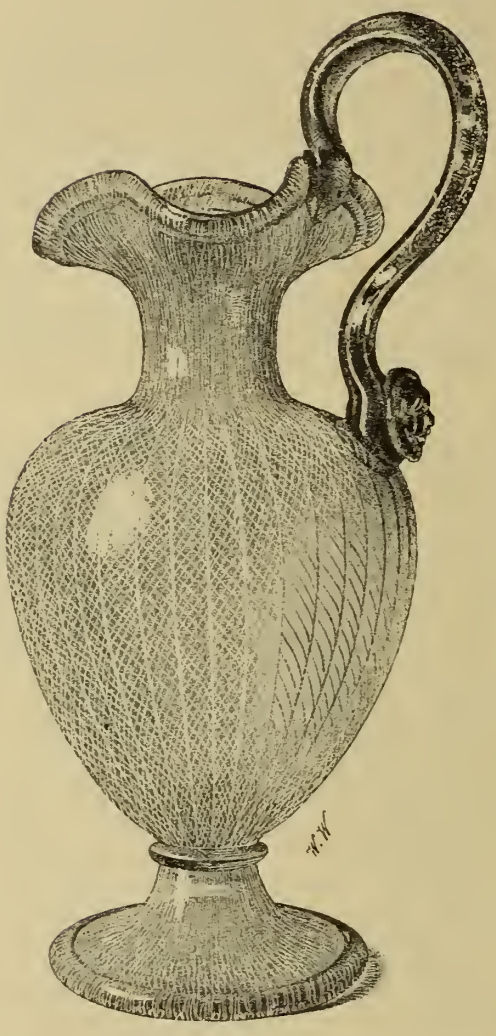
Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

Von den Arbeiten der venetianischen Glaskünstler des Mittelalters wissen wir weniger, als von denjenigen des Alterthums, weil die nicht durch Grabesruhe geschützte Zerbrechlichkeit der Waare nur wenige Beispiele auf unsere Tage hat gelangen lassen. Aus gleichzeitigen Schriftstellern erfahren wir, dass sicher schon im 13. Jahrhundert die Hohlglas-Industrie blühte; um diese zu schützen wurde schon i. J. 1275 ein Verbot der Ausfuhr von den zur Herstellung von Glas nöthigen Rohstoffen und von Bruchglas erlassen, und schon 1291 wurden der Feuersgefahr halber die Glashütten aus der eigentlichen Stadt Venedig, „città de Rialto", nach der Insel Murano, wo sie noch heute ihren Sitz haben, verwiesen. Die bedeutende Entwickelung der Industrie lässt sich an der Hand der zu ihrem Schutze erlassenen Verordnungen verfolgen. Als eine Auszeichnung wird u. A. erwähnt, dass 1490 die Korporationen der Glasmacher den niederen Behörden entzogen und dem Rathe der Zehn unmittelbar unterstellt wurden.

Die Glasgefässe, welche sich mit Wahrscheinlichkeit als noch mittelalterliche oder doch dem 15. Jahrhundert angehörige Arbeiten Venedigs ansprechen lassen, unterscheiden sich durch ihre markigen, etwas eckigen, in gewissem Sinne gothischen Profile von den weichen, flüssigen Formen der Renaissance. Im 15. Jahrhundert kamen auch schon die aus freier Hand geformten und gekniffenen Glasgefässe in Gestalt von Fischen, grottesken Thieren und Schiffen in Aufnahme. Neben farblosen klaren Gläsern waren solche von prachtvoll grüner oder dunkelblauer Farbe beliebt, welche man durch kunstvolle Malereien mit opaken Schmelzfarben und Vergoldung verzierte. Noch vor dem Ende des 15. Jahrhunderts gelang die Nacherfindung des Millefiori-Glases, wozu die seit Jahrhunderten betriebene Herstellung bunter Perlen für den afrikanischen Handel und die Anschauung antiker Millefiori-Gefässe angeleitet haben mögen. Die Venetianer lernten bald ganze Gefässe, auch engmündige Kannen und Flaschen aus Glasblasen formen, welche mit Abschnitten von Millefiori-Stäben in hunderterlei Mustern und Farben belegt waren. Zur Farbe trat das Gold, indem Goldschaum auf die weiche Glasblase gelegt, überfangen und durch die weitere Ausdehnung der Blase in kleine Schüppchen zerrissen wurde. Hiemit ist nicht zu verwechseln das erst später erfundene Aventuringlas, welches, eine Nachahmung des natürlichen Aventurins, kein auf mechanischem Wege eingeführtes Gold, sondern auf chemischem Wege in der Glasmasse ausgeschiedenes Kupfer enthält.

Etwas jünger als die Nacherfindung des Millefiori-Glases ist diejenige des Faden-Glases. Die Venetianer übertrafen hierin weitaus ihre antiken Vorbilder, sowohl durch mannigfaltigere Verschlingungen der weissen, in klare Glasmasse eingebetteten Fäden, wie durch die Schweissung der Glasstäbe zu grossen, vielgestaltigen Gefässen, von der flachen Schüssel bis zum Pokal und zur Henkelkanne. Abwechselung wurde erzielt, indem man nicht nur Stäbe gleicher Art zusammenschweisste, sondern solche mit verschieden gewundenen Fadeneinlagen in rhythmischer Reihung aneinander fügte. Zur Glasblase vereinigt wurden die Stäbe, indem man sie in der beabsichtigten Ordnung an die Innenwand eines hohlen Cylinders lehnte, mit einer in diesen eingeführten und weiter aufgeblähten Blase farblosen

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)



Kanne aus Fadenglas, Venedig. 16. Jahrhundert. ½ nat. Gr.

Glases, an der sie hafteten, heraushob, sie dann, nachdem sie vor dem Ofen genügend erweicht waren, am unteren Ende der Blase zusammenkniff und vollends mit dieser vereinigte. Ein einfacheres Verfahren bestand darin, dass man die Stäbe in der gewünschten Reihenfolge auf einen Marmortisch legte und die Glasblase über sie hinweg rollte, so dass sie nicht nur an dieser klebten, sondern auch ihren Umfang genau umschlossen. Durch fortgesetztes Blasen, abwechselnd mit wiederholtem Erwärmen der Blase, gab man den zusammengeschweissten Stäben die gewünschte Hohlform. Durch Drehen der Blase um ihre Axe wurden alle Stabeinheiten, aus denen sie bestand, mitgedreht, so dass die weissen Fäden nun in schön geschwungenen Spiralen im Körper des Gefässes erschienen. Eine weitere Bereicherung erfuhr dies Verfahren, indem man die Glasblase, bevor ihre Stäbe zu einer glatten Fläche verschmolzen waren, in entgegengesetzter Richtung um ihre Axe drehte und dann in sich einstülpte, wovon die Folge war, dass zwischen die sich kreuzenden Stäbe kleine Luftblasen eingeschlossen wurden, welche im fertigen Gefäss als ganz regelmässig in der Glasmasse vertheilte Blasen erscheinen.

Durch Aufsetzen gepresster Masken, durch Ansetzen frei geformter Henkel, durch Auf- und Umlegen von Glasfäden, durch Anfügen von vielerlei Zierathen, welche aus dem weichen Glase mit Zangen in seltsame Formen gekniffen wurden, oder von Blumen und grottesken Thieren, welche man aus Glasstäben, Fäden, Blättern vor dem Ofen oder der bei der Herstellung der Perlen benutzten Lampe zusammenschweisste, erweiterte man stilgemäss das Formengebiet der Glasgefässe. Die Mehrzahl der so bereicherten Gefässe bedurften keines Schmuckes durch Bemalung mehr.

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

Je weiter sich im 16. und 17. Jahrhundert die eigentliche Glasbläserkunst entwickelte, desto mehr trat die Anwendung von Vergoldung und opaken Schmelzfarben, welche zu Anfang des 16. Jahrhunderts sehr beliebt gewesen war, in den Hintergrund. Als im 18. Jahrhundert die böhmischen und schlesischen geschnittenen Gläser in Aufnahme gekommen waren, versuchte auch Venedig, das durch jene vom Weltmarkt verdrängte muraneser Glas durch Schliff und Schnitt zu veredeln, jedoch mit geringem Erfolge. Venedig hatte seine Zeit gehabt und hat erst in jüngster Zeit durch Wiederbelebung der Techniken des 16. Jahrhunderts wieder Bedeutung gewonnen. Seine neue Blüthe trägt aber den Keim des Todes insofern in sich, als die venetianische Glasindustrie unserer Tage fast ausschliesslich den Nippes und Schaustücken huldigt, welche mit einem Gebrauchszweck nichts mehr gemein haben.

Von den frühen venetianischen Gläsern mit Schmelzmalerei bietet die Sammlung kein Beispiel. Schon in das 16. Jahrhundert gehört eine Fruchtschale, deren hoher, geriefelter Fuss aus violettem Glas mit eingesprengten Goldschüppchen eine grosse, mit kräftigen Rippen verstärkte und am oberen Rand mit blauen Schmelztröpfchen auf Goldschuppen verzierte Schale trägt. (Aus der Sammlung Paul.) — Von ähnlicher Form eine Fruchtschale ganz aus violettem Glas. — Eine kleine Schale aus farblosem Glas mit rautenförmigen, durch Blasen in eine Hohlform hergestellten Vertiefungen. — Dem 17. Jahrhundert entstammt eine in Venedig erworbene Schale, welche sich auf niedrigem Fuss flach tellerförmig ausbreitet, um die Mitte unten mit verschlungenen blauen Fäden belegt und ganz mit feinem blumigem Rankenwerk übersponnen erscheint, das auf der unteren Fläche mit dem Diamanten eingeritzt ist. (Geschenk der Herren Ed. und Joh. Paul.)

Venetianische Arbeit ist auch ein Pokal, dessen balusterförmiger Knauf durch Blasen in eine Hohlform mit Löwenköpfen verziert ist und in die Masse eingebettete Goldschüppchen zeigt.

Von venetianischem Typus einige schlichte Gläser von eleganter Kelchform und eine einfache Zuckerdose mit Kneifarbeit aus später Zeit.

Das venetianische Millefiori-Glas ist durch den aus sehr mannigfaltigen Elementen zusammengeschweissten Griff eines Messers vertreten.

Eine Reihe von Trinkgefässen, theils in Kelchform, theils in Schalenform, vertritt die Technik des venetianischen Fadenglases. Alle sind sie aus drei Glasblasen zusammengesetzt: einer für den breit ausladenden Fuss, dessen Rand zur Verstärkung nach unten umgelegt wird; der zweiten für den Knauf, welcher entweder kugelförmig oder in Gestalt einer schlanken Vase (balusterförmig) fein profilirt wird; der dritten, welche sich in einfachem, schönem Schwung zum Gefäss ausweitet. An den Berührungsstellen der drei Blasen sind Rundstäbe aus farblosem Glase umgelegt, welche das Profil bereichern. Die Fadenglasstäbe, aus welchen die Blasen nach dem oben beschriebenen Verfahren zusammengeschweisst sind, zeigen für die drei Bestandtheile jedes unserer acht Gläser dieser Technik das gleiche Muster. Bei einem dieser Gläser, (aus der Sammlung Paul), in welchem einfache weisse Fäden mit zart genetzten abwechseln, ist die Blase für den Schalentheil aus nicht weniger denn 60 feinen Stäben, 30 von jeder Sorte, zusammengesetzt und diese Zahl der Stäbe wiederholt sich sowohl in der Blase, aus welcher der Fuss geformt ist, wie bei dem zierlichen Balusterknauf. — Bei einem anderen Glas von ebenfalls flacher Schalenform sind 35 Stäbe von gleicher Art verwendet, jeder mit spiralisch gewickelten weissen Fäden, welche in den platt gedrückten Stäben eine feine Netzzeichnung hervorbringen. (Aus der Sammlung Paul.) — Ein drittes Glas von schlanker Trichterform ist aus ebenso genetzten Fadenstäben, 38 an der Zahl für jede der drei Blasen zusammengesetzt.

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

Bisweilen gab man dem Beehertheil aueh der Fadengläser durch Blasen in eine Hohlform gebuckelte Verzierungen. Solche Buckeln zeigt ein aus 42 Glasstäben mit abweehselnd schliehten und gestrickten Fäden geschweisstes Glas mit tulpenförmigem Kelch. Ebenso ein anderes von flaeher Schalenform, zu dessen Zusammensetzung im Ganzen 52 Stäbe, je zwei sehliehte mit einem genetzten weehselnd, gedient haben.

Auf gleiehe Weise ist auch die S. 568 abgebildete sehöne Kanne (aus der Sammlung Spitzer) aus vierzig genetzten Glasstäben geformt. Der Henkel ist aus farblosem Glas gebildet, an seinem unteren Ansatz eine gepresste Maske aufgesetzt.

Ein verwiekelteres Verfahren ist bei der Anfertigung einer Sehüssel befolgt. Diese zeigt ein aus sieh sehräge kreuzenden Stäben gebildetes Rauten-Muster und jeder der Stäbe ein weitmasehiges zierliches Netzwerk, welches jederseits von zwei zarten schliehten Fäden eingefasst ist. Die Kreuzung der Stäbe ist hier dadurch bewirkt, dass man die aus 18 Stäben geschweisste, sehr dünn aufgeblähte Glasblase in sich hineinstülpte, nachdem die Fäden durch Drehung der Blase um ihre Axe in entgegengesetzter Richtung gewunden worden waren. Der Rand der Schüssel wurde dann noeh zur Verstärkung umgeschlagen, als Fuss ein Glasstab unten umgelegt. — Auf gleiche Weise erklärt sieh die Herstellung eines Trinkgefässes von weitkelchiger Form. Die Blase ist hier aus 28 genetzten und ebenso vielen sehlichten Stäben geschweisst, gedreht und dann ebenfalls eingestülpt worden. (Auch dieses Gefäss aus der Sammlung Spitzer). (Geschenke des Herrn Geh. Commerzienrath Th. Heye.)

Drei Trinkgefässe vertreten das Fadenglas mit eingeschlossenen Luftblasen, dessen Herstellung oben erläutert ist. An vierzig Glasstäbe sind bei jedem verschweisst worden. Zwei dieser Gefässe, das eine mit weitmündigem, das andere mit schlankem trichterförmigen Kelch zeigen venetianisehe Art. Das dritte, ein Pokal von weniger fein empfundenem Profil und schwererer Masse, ist wahrscheinlich eine schlesische Arbeit, und zwar der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der Glasbläser hat bei ihm unterlassen, den Fussrand umzuklappen. Schon damals wurden in Schlesien (? Schreiberhau) derartige Versuehe gemacht, die jedoch ohne industrielle Folgen blieben.

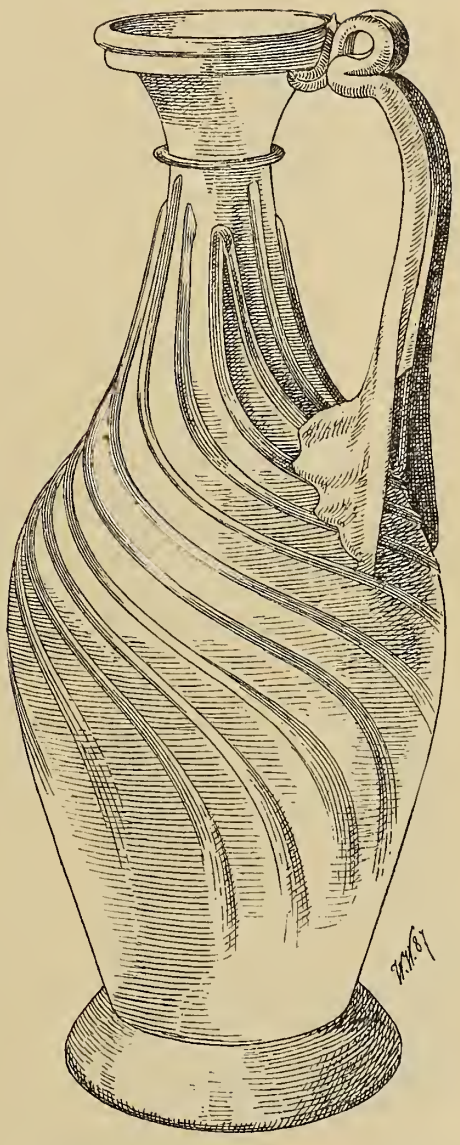
Neuzeitige venetianische Arbeit aus dem Anfang der 70er Jahre ist der sechsarmige Kronleuchter mit Blättern und Blumen aus farblosem und gefärbtem Glas in Bläser- und Zangenarbeit.

Das Glas in Deutschland.

Unter den Fundstätten alter Gläser stehen die römischen Niederlassungen im Rheinthal obenan. Aus den Gräbern jener Gegenden sind Schätze von antiken Glasgefässen gehoben worden, die wir zum Theil als von vornehmen Römern mitgebrachte Erzeugnisse italischer Luxusindustrie, zu einem ansehnlichen Theil aber als solche der unter römischem Einfluss in Gallien oder Germanien begründeten Glasbläsereien ansprechen dürfen. Diese Werkstätten blieben, wie durch jüngere Gräberfunde bewiesen wird, geraume Zeit in Thätigkeit. Aller Wahrscheinlichkeit nach erlosch die handwerkmässige Ueberlieferung zu keiner Zeit völlig und sind ihr auch die in spärlicher Anzahl aus dem Mittelalter, nun nicht mehr als Beigaben Bestatteter, sondern durch Scherbenfunde und durch die Verwendung von ursprünglich weltlichen Zwecken bestimmten kleinen Gefässen zum Verschluss von Reliquien, uns überlieferten Hohlgläser zu verdanken. Im 12. Jahrhundert beschreibt der deutsche Mönch Theophilus das Verfahren der Glasmacher, wie von G. Friedrich eingehend erörtert worden, schon im Wesentlichen so, wie wir es aus jüngerer Zeit kennen.

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

Die deutsch-römischen Hohlgläser bieten alle jene Vorzüge stilvoller Behandlung des Stoffes, welche die römischen Glasbläserarbeiten in so hohem Maasse auszeichnen. Die Gefässe, von denen schlanke Flaschen und Kannen am häufigsten überliefert sind, zeigen fliessende Profile, kräftige und handliche, dabei doch ihre Erstarrung aus der zähflüssigen Masse klar bekundende Henkel. Von der Drehung der Glasblase um ihre Axe, dem Eindrücken von Beulen, dem Umwickeln mit Glasfäden, dem Aufsetzen farbiger Tropfen ist schicklicher Gebrauch gemacht. Seltener sind Millefiori-Schalen; ganz vereinzelt auch Diatreta und Goldzwischen-Gläser gefunden worden, diese alle wohl südlichen Ursprungs. Farblose Gläser mit Tiefschnitt mögen, ihren schon halb barbarischen Darstellungen nach, eher im Lande selbst angefertigt sein.



Deutsch-römische Glaskanne, gefunden bei Andernach am Rhein. Höhe 30 cm.

Die Gläser aus nachrömischer Zeit bekunden durch ihre neuen Formen, dass sie im Dienste anderer Sitten geschaffen sind. Unter ihnen fallen eigenartige Trinkgefässe auf; die merkwürdigsten derselben, nachgewiesen aus englischen, normannischen, mittelrheinischen Gräberfunden des frühen Mittelalters, zeichnen sich durch ihren Besatz mit hornartig abwärts gerichteten Hohlbuckeln aus, deren Herstellung eine ungewöhnliche Geschicklichkeit des Glasbläsers voraussetzt.

Dergleichen Besatz mit Hohlbuckeln, Warzen und Nuppen kennzeichnet ebenfalls die aus grünlichem Glase verfertigten kleinen Trinkgefässe des späteren Mittelalters, von denen zahlreiche Formen überliefert sind. Er begleitet auch noch die vielgestaltigen und vielnamigen Trinkgefässe des 16. Jahrhunderts, über welche wir Seibt und Friedrich eingehende Untersuchungen verdanken. Die Benennung einer Art Trinkglas als

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

„Krautstrunk“ kennzeichnet jene stilvolle Verzierungsweise durch den Vergleich mit einem abgeblätterten Kohlstrunk.

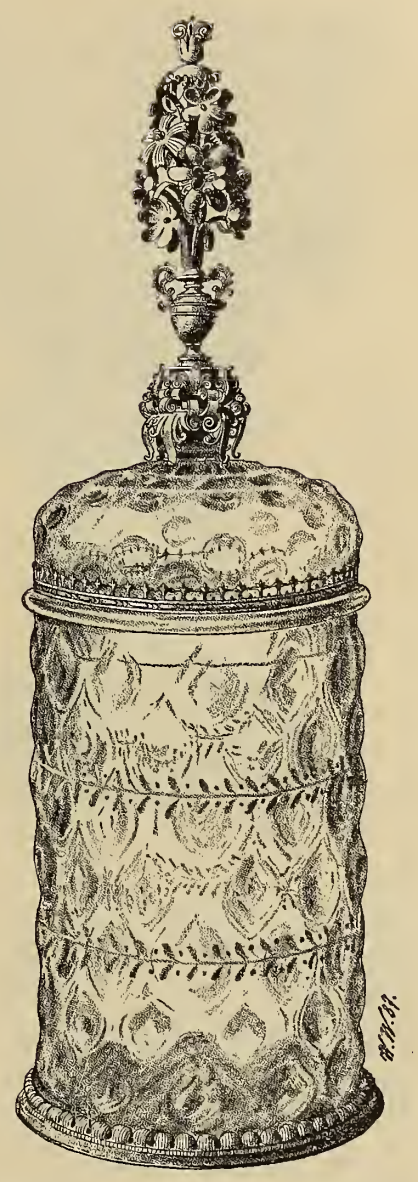
Von allen Gefässformen jener Zeit hat nur die edle Form des „Römers“ die Jahrhunderte überlebt. Wie auch der vielerörterte Ursprung des Namens schliesslich sich erweisen mag, der Römer selber erscheint deutschen, rheinischen Ursprunges. Seine Urform war ein walzenförmiges Glas, an welchem ein oberer Theil durch Umlegung eines Glasreifens vom unteren abgeschnürt wurde. Jener wurde später bauchig (weinbeerenförmig) erweitert, dieser mit traubenförmigen Warzen besetzt und mit einem Fussreifen versehen. Letzterer wurde, um dem Gefässe festeren Stand zu geben, durch mehrfaches Umlegen des Fadens verbreitert und endlich zu dem aus einem einzigen Glasfaden über einem hölzernen Kern gewickelten, sich in gefälligem Schwung nach unten ausweitenden Fuss. Dem früheren Untertheil des Gefässes blieb dann nur noch die Bedeutung eines hohlen Knaufes zwischen dem Fuss und dem Becher. Endlich wurde der Knauf auch oben geschlossen und die schöne, ihrer Bestimmung so wohlangemessene Form des Römers war gefunden. In unserem Jahrhundert hat man sich das schwierige Spinnen des Fusses erleichtert, indem man denselben aus einer Glasblase vorformte und diese mit dem Glasfaden umwickelte, nicht zum Vortheil des Ganzen, wie denn auch keine der vielen neumodischen Abweichungen von der altüberlieferten Form des Römers dieselbe verbessert hat.

Das 16. Jahrhundert kannte in Deutschland noch viele andere Formen der Trinkgefässe, welche seitdem aus den Trinkersitten verschwunden sind.

Der Angster hatte die Gestalt einer Flasche mit kugelförmigem Bauch und langem, an der Mündung schalenförmig erweitertem Hals. Manchmal bestand dieser aus zwei, drei und mehr, bis zu sechs um einander gewundenen Röhren. Bisweilen war er gekrümmt, so dass sich die Schalenmündung dem Bauche zusenkte. So wurde der Angster zum Vexiergefäss, aus welchem zu trinken eine Kunst war, daher man den vom Mittellateinischen „angustrum“, d. h. „enge“, abgeleiteten Namen volksthümlich mit der Angst im Zusammenhang brachte, welche dieser schwierige Trunk einflösste. Verwandt dem Angster war der Kutrolf; über die Unterschiede beider Gefässe ist man aber noch nicht im Klaren. Der Spechter war ein Trinkgefäss von hoher, schlanker Gestalt. Durch Blasen in eine Hohlform stattete man ihn mit knopf- oder buckelförmigen Verzierungen aus, welche den Glanz des Glases zu spiegelnder Wirkung hoben; oder man besetzte ihn mit Knöpfen, Warzen, Nuppen, Ringlein, „damit“, — wie Mathesius in seiner Bergpostill v. J. 1562 schreibt — „die gläser etwas fester und bestendiger und von vollen und ungeschickten leuten dest leichter köndten inn feusten behalten werden; daher die starken knortzigten und knöpfichten gleser inn brauch kommen sein.“ Das Passglas führte seinen Namen von den in abgepassten Entfernungen umgelegten Reifen oder angeschmolzenen Knöpfen. Diese hatten den Zweck, beim Rundtrunk dem Zecher das Maass anzugeben, welches er leeren durfte und musste, um nicht einer Zecher-Strafe zu verfallen. Der Tummler war ein halbkugelförmiger, fussloser Becher, der, leer auf die Seite gelegt, sich von selbst wieder aufrichtete, wie das seine Form mit sich brachte.

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

Hauptstück unserer deutschen Gläser ist der hier abgebildete Humpen aus dem Herwardeshuder St. Johannis-Kloster in Hamburg, eine deutsche Arbeit des 16. Jahrhunderts. Die durch Aufsetzen grosser Tropfen und Versehmelzen derselben mittelst fortgesetzten Blähens der Blase hergestellten Nuppen steigern den Glanz des zart rauchtopasfarbenen Glases zu flimmernder Wirkung. Einige leicht mit Gold aufgemalte Laubzweige legen sich wie Reifen um das Gefäss. Aus dem Ende des 16. Jahrhunderts stammt auch die silberne Fassung mit dem kalt emaillirten Blumenstrauss auf dem Deckelknauf; sie trägt das Beschauzeichen der Stadt Nürnberg und das von Rosenberg unter 1228 mitgetheilte Zeichen eines ungenannten, auch noch durch andere Arbeiten bekannten Goldschmieds.



Gläserner Humpen in silberner Fassung, der Blumenstrauss kalt emaillirt. Deutschland, Ende des 16. Jahrhunderts. Höhe 40 cm.

Der Römer von typischer Form aus bläulich grünem Glase ist mehrfach vertreten. Ein kleiner Römer aus dem 17. Jahrhundert zeigt mit dem Diamanten eingeritzte zierliche Landschaften in der Art des G. Schwanhardt und am Rande eine Blumenranke. Er ist auf einem vergoldeten metallenen Fuss befestigt, welchen ein metallener, mit kalten Farben bunt bemalter Türke hochhält. (Bei den Metallarbeiten ein für gleichen Zweck bestimmtes aufgerichtetes Wildschwein.)

Anfänglich diente der Römer dem Einzeltrunk, später wurde seine Gestalt auch den geselligem Rundtrunk dienenden Pokalen gegeben. Ein solcher, besonders stattlicher, über vier Flaschen Weins fassender Römer (ein Geschenk des Herrn C. W. Lüdert) trägt in Gold mit ausgekratzter Zeichnung das Wappen des hamburgischen Geschlechtes Meurer und die Inschrift: Soly. Deo. Gloria. 1689. Wappen und Inschrift lassen vermuthen, dass dieser Römer einst dem in einer bewegten Zeit der hamburgischen Geschichte eine so bedeutsame Rolle spielenden Bürgermeister Heinrich Meurer gehört hat. Im Jahre 1684 war Meurer, der Führer der Senatspartei, der demokratischen Partei in der Bürgerschaft unterlegen und seiner Aemter und Würden enthoben worden. In Folge der dänischen Belagerung gewann die Senatspartei aber wieder die Oberhand. Die Führer der Volkspartei Jastram und Snitger wurden hingerichtet und Meurer im November 1686 vollständig restituirt. Meurer lebte aber nur noch kurze Zeit, ein Jahr

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

Deutsches Trinkglas aus gelb-grünlichem Glas. ca. 1600. 3/4 nat. Gr.

nachdem er sich in guter Freunde Kreis des Rundtrunkes aus unserem Römer zuerst erfreut haben mag, starb er.

Ein gutes Beispiel deutscher Glasmacherarbeit aus dem 16. oder 17. Jahrhundert ist auch das hier abgebildete Kelchglas mit umgelegten Fäden, Kneifarbeit, beweglichen Ringen und dem aus einem Faden gewickelten Fuss. Es hat sich in hamburgischer Gegend in Gebrauch gefunden.

Aus Venedig entflohene Glasmacher versuchten im 16. Jahrhundert, allen Strafen zum Trotz, mit welchen die Republik ihre abtrünnigen Söhne bedrohte und zu treffen wusste, ihr Glück öfters im Auslande. In Frankreich, in Flandern, in England, in Deutschland, selbst in Persien wurden Glashütten mit Hülfe venetianischer Arbeiter nach Venediger Art in Betrieb gesetzt. Aus solchen Werkstätten sind auch in Deutschland Gläser hervorgegangen, welche man ohne andere Beweise als Erzeugnisse Venedigs ansprechen würde. So in Köln Trinkgläser von Kelchform mit hohem, aus farbigen Glasstäben gekniffenem Fusse, welche ganz an die venetianischen Flügelgläser erinnern. So in Schlesien Fadengläser, welche, auch ohne die deutschen Schmelzmalereien, sich als deutsche Arbeiten zu erkennen geben durch ihr wenig entwickeltes Profil und die Grösse, welche den durstigen Deutschen bequemer war, als die eleganten Kelch- und Schalenformen der Trinkgefässe des feiner gesitteten Venetianers.

Bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts scheint man die Bemalung des Hohlglases mit Schmelzfarben in Deutschland nicht geübt zu haben. Ob die Anregung zu derselben von den Malern auf Glasscheiben ausgegangen oder venetianischen Vorbildern zu verdanken ist, bleibt noch zu erweisen. Ebensowenig sind die Werkstätten sicher zu bezeichnen, aus denen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und während des ganzen 17. Jahrhunderts jene zahllosen grossen Humpen, Willkommen und kleineren Trinkgefässe hervorgegangen sind, deren Bezeichnungen als Reichsadler- oder als Kurfürsten-Humpen oder als Fichtelberger Gläser den am häufigsten auf ihnen vorkommenden Darstellungen entnommen sind. Viele andere, dem geselligen Leben der Zünfte, studentischem Treiben, den Bräuchen der

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

Hallenser Salzsieder bestimmte Gefässe, andere, welche durch Bilder, Wappen und Inschriften auf persönliche Besteller hinweisen, zeugen von der Volksthümlichkeit und weiten Verbreitung dieser Art von Trinkgefässen, welche gewiss an vielen Orten gemalt worden sind, wenn auch die Anfertigung des Rohglases zu denselben örtlich beschränkter war.

Gemeinsam ist diesen aus grünlichem oder farblosem Glase geblasenen Gefässen die schlichte Walzenform, welche eine bequeme breite Malfläche darbot. Die in opaken Schmelzen ausgeführten Darstellungen ersetzen, was ihnen an kunstvoller Zeichnung und Farbenschönheit fast immer abgeht, durch die Volksthümlichkeit ihres Inhaltes und die weitschweifige Beredsamkeit ihrer Beischriften.

Nach den Darstellungen lassen sich die am häufigsten vorkommenden Arten dieser Gefässe in einige Hauptgruppen zusammenfassen.

Unter diesen sind die Fichtelberger Gläser Erzeugnisse von Glashütten am Fichtelgebirge, namentlich zu Bischofsgrün; ob sie aber, wie Einige wollen, den Anspruch erheben dürfen, die ersten in Deutschland mit Schmelzfarben bemalten Gläser zu sein, ist sehr fraglich. Als unzweifelhaft dieses Ursprungs sind nur Gläser nachzuweisen, welche in der zweiten Hälfte des 17. oder im 18. Jahrhundert entstanden sind. Sie zeigen eine sinnbildliche Darstellung des wald-, wild- und quellreichen Fichtelgebirges, mit geringen Abweichungen so, wie an dem Becher unserer Sammlung zu sehen. Bisweilen ist um den schätzebergenden, durch einen Ochsenkopf, seinem Namen nach, bezeichneten zweithöchsten Gipfel des Gebirges eine goldene Kette mit goldenem Schlosse gezogen. Auch treten oft dem stets wiederholten Hauptbilde allerlei Wappen hinzu.

Eine zweite Gruppe umfasst die Reichsadlerhumpen. Auf ihnen ist stets ein gekrönter doppelköpfiger Reichsadler zu sehen, welcher das ganze Gefäss mit seinen mächtigen Schwingen umhüllt. Letztere sind belegt mit 48, durch Beischriften erläuterten Wappen, welche zu je vieren auf einer der sechs Schwungfedern angebracht sind und denen noch die Wappen der 7 Kurfürsten hinzutreten. Wahrscheinlich ist diese ganze Darstellung, welcher bisweilen noch ein vor der Brust des Adlers schwebender Crucifixus hinzugefügt ist, auf einen Holzschnitt aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts zurückzuführen. Die Wappen und Beischriften zeigen nur geringe Abweichungen in den verschiedenen Ausführungen, für welche der unten beschriebene Humpen vom Jahre 1671 als typisches Beispiel gelten darf.

Eine dritte Gruppe umfasst die Kurfürstenhumpen. Entweder sind der Kaiser und die Kurfürsten zu Pferde abgebildet; dann umreiten sie in zwei Gürteln den Humpen, in dem einen der Kaiser, gefolgt von den drei geistlichen Kurfürsten, in dem anderen die vier weltlichen Würdenträger. Oder der Kaiser sitzt auf seinem Thron unter einem Baldachin und ihm zur Seite stehen rechts die drei geistlichen, links die drei weltlichen Kurfürsten. Den letzteren Typus vertritt der unten näher beschriebene Humpen v. J. 1603.

Eine Gruppe aus späterer Zeit bilden die sächsischen Hofkellerei-Gläser, so benannt, weil sie bestimmt waren, in den Kellereien der sächsischen Kurfürsten, polnischen Könige, benutzt zu werden. Sie zeichnen sich durch feine Ausführung der Ornamente, Wappen und königlichen Namens-Chiffern aus, entbehren jedoch der volksthümlichen Zugaben.

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

Eine fünfte Gruppe führt uns wieder zurück in das 16. Jahrhundert. Sie umfasst Gefässe, kleine Trinkkrüge und Teller von einer an die italienischen „tondini“ erinnernden Form, aus dunkelblauem Glas und bemalt mit weisser, gelber, rother, grüner Schmelzfarbe. Dargestellt sind jagende Thiere, Bilder aus der Thierfabel, wachsende Blümchen, auf den Tellern bisweilen essbare Dinge. Venetianischer Einfluss ist bei den Gläsern dieser Art zu vermuthen, die Gegend ihrer Entstehung unbekannt.

Deutsche Gläser mit opaken Schmelzmalereien.

Kleiner Teller mit tiefer Mitte und breitem, flachem Rande (tondino-Form), aus dunkelblauem Glas, bemalt mit weissen Ornamenten und rothen Krebsen. Ende des 16. Jahrhdts.

Kurfürsten-Humpen a. d. J. 1603, von farblosem Glas, bemalt mit dem deutschen Kaiser auf dem Thronsitz, zu seiner Rechten den drei geistlichen, zu seiner Linken den vier weltlichen Kurfürsten; zu jedes Füssen das Wappen seiner Würde; vor dem Kaiser in gelbem Feld der schwarze Doppeladler mit dem habsburgischen weissrothen Bindenschild. Oberhalb des Kaisers und der Kurfürsten: „Anzeigung der Römischen keiserlichen maiestat sampt den 7 churfirsten in ihrer kleidung ampt und sitz“. An den Häuptern der Kurfürsten: „Trier, coln, mentz, Behem, Pfaltz, Sachsen, Brandenburg“. Unter der Darstellung lange Inschrift in drei Columnen:

1. „Also in allen ihren orn[a]d
sitzt keiserliche maiestat
samptt den 7 churfürsten gu[t]
wie den ein Ider sitzen thut
In churfirstlichen kleidung fein
mit der Anzeigung des Ampth seinn“.
2. „Der kömig [so!] in behem der Ist
des reichs ertzschenck zu aller frist
hernach der pfaltzgraf bei den rein
des h. reichs truchses dut seinn
der hertzog zu sachssen geborn
ist des reichs marschalt Auserkorn
der margraf von brandenburg gu[t]
des reichs ertzkamer sein thut“.
3. „Der ertzbischof Zu mentz bekant
Ist cantzler in den deutzschen lan[t]
so ist der bischof von coln gleich
auch cantzler in gantz Franckrei[ch]
darnach der ertzbischof zu trier
Ist cantzler In welschen röfir“.

Walzenförmiger Humpen nebst Deckel, von grünlichem Glas, bemalt mit dem gekrönten deutschen Reichsadler, dessen Brust mit dem Reichsapfel und dessen Flügel mit Wappen belegt sind. Nach der bei dergleichen Reichsadlerhumpen üblichen Anordnung finden sich am rechten Flügel auf der ersten Schwungfeder die 4 „Seill“ (d. h. Säulen des Reiches), das sind: „Braunschweig, Beyern, Schawen (d. h. Schwaben), Lottring; auf der zweiten Feder die 4 „Marggraven, d. s. „Mehrern, Brandenburck, Messen (d. i. Meissen), Batten (d. i. Baden)“; auf der dritten Feder die 4 „Burckgraven“, d. s. „Nürmberg, Maillburck, Reineck, Stramberck“; auf der vierten Feder die 4 „Semperfreien“, d. s. „Lünaburg, Westerburck, Thussus, Alwalten“; auf der fünften Feder die 4 „Stett“, d. s. „Lübeck, Ach, Metz, Augs-

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

burg", auf der sechsten Feder die 4 Bauern, d. s. „Cöllen (die Stadt), Regenspurg, Kostnitz, Salzburck". Auf dem Rand des rechten Flügels die Wappen der drei geistlichen Kurfürstenthümer „Trier, Cöllen, Mentz", denen der Symmetrie halber das Wappen von Trier nochmals beigegeben ist mit der Beischrift: „Bottenstat rom": d. h. Potestas von Rom. Auf dem Rand des linken Flügels sitzen die Wappen der vier weltlichen Kurfürstenthümer: „Böhmen, Pfaltz, Sachsen, Brandenburck". Auf den Schwungfedern des linken Flügels: 1. die vier „Vicaria", d. s. „Brabant, N. Sachsen, Westerreich, Schletz (d. i. Schlesien)"; 2. die 4 „Landtgraven", d. s. „Düring, Edelsatz, Hessen, Leuchtenberck"; 3. die 4 „Graven", d. s. „Clefe, Saphoy (d. i. Savoyen), Schwartzburck, Zille"; 4. die 4 Ritter, d. s. „Andelond, Weissenbach, Framberck, Strumdeck"; 5. die 4 „Dörffer" d. s. „Bamberg, Ullm, Hagenauw, Schletzstadt"; 6. die 4 Bürger, d. s. „Magdeburck, Lützelburck, Rottenburck, Altenburck". Ueber den Flügeln auf der Rückseite die Inschrift: „Diess ist der heilige Krantz in welchigen Teutzland Branget | daran dem vatterland sein glück und wohl Stant hanget | Das Bant ist lieb ünd treuw das dicsen Krantz macht fest | dadurch das Teutze reich erhaldenn wird auff das best. Anno Dominy 1671."

Kleiner Becher von farblosem Glase mit geriefeltem, dreiknöpfigem Fuss, darauf in weisser und schwarzer Farbe ein knieender Engel, welcher eine Blume pflanzt, die von einem Kinde begossen wird. Auf der Rückseite die Inschrift: „Wer umb mein gärtlein | wirbt dein Pflänzlein | ihn nicht verdirbt | Anno 1693".

Becherglas, nach oben erweitert, mit gekniffenem Fussrand, aus grünlichem Glas, darauf in blauer und weisser Schmelzmalerei zwei durch einen Blumenstrauss getrennte Wappen eines Bäckers (G. B.) und eines Recpschlägers (C. H.); auf der Rückseite die Inschrift: „Gottfriedt Berger hatt Ein glass: Casper Hein Sollt' Viellen dass: Ich Meindt Er hetz gewiss: So viell ess auf den tisch: und fiel also endt swey: sindt alle beyde darbey: 1697."

Kleiner Fichtelberger Becher, von grünlichem Glas mit drei gelben knopfförmigen Füssen; bemalt mit der sinnbildlichen Darstellung des Fichtelgebirges, dessen zweithöchsten, „Ochsenkopf" benannten Gipfel ein Ochsenkopf andeutet. Die Hirsche an den Seiten deuten auf seinen Wildreichthum, vier Quellen auf die ihm entspringenden Flüsse „Mayn, Eger, Naab, Saal." Auf der Rückseite die Inschrift: „Der Fichtelberg bin ich genant, |in obern Francken wohl bekant.| Vier Wasser aus mir kommen frey, |ingleichen hab Gold Silber Bley.|

Walzenförmiges Trinkglas, von farblosem Glas mit weisser Schmelzmalerei. Auf der Vorderseite das springende Pferd des hannöverschen Wappens, auf der Rückseite die Inschrift: „Gott giebt Friede, ruh undt Einigkeit: das wir schen: T: Hannover Braunschweig und Lünnaburg stehen in gewünster Friedens Zeitt Hat uns gott bereitt: also tan[k]en wir gott alle Zeit. Anno 1702". Diese Inschrift bezieht sich auf die Fehde, welche zwischen dem Kurfürsten von Hannover und seinen Wolfenbüttelischen Vettern über die Ausübung der Kur i. J. 1700 entbrannte, durch die Ueberrumpelung der Wolfenbütteler und die Anerkennung der Kurwürde Hannovers beendigt wurde.

Sächsisches Hofkellereiglas mit Deckel, aus farblosem Glas, bemalt oben und unten mit einer Weinranke, vorn mit dem kurfürstlich sächsischen und dem sächsischen Stammwappen vor einem Hermelin-Baldachin unter einer Königskrone. Darüber die Buchstaben: A. K. C. U. H. Z. S., d. h. August [II] König [von Polen] Curfürst und Herzog zu Sachsen; darunter: „Hoff-Kellercy Dreßden 1708."

Sächsisches Hofkellereiglas von ähnlicher Arbeit, vorn zwischen von Putten gehaltenen Ranken unter einer Königskrone die symmetrisch verdoppelten Buchstaben F. A. d. h. Friedrich August I, Kurfürst von Sachsen, als August II König von Polen (1694—1733).

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

Eine Sonderstellung unter den bemalten Gläsern nehmen diejenigen ein, welche ihre Bezeichnung Schaper-Gläser von Johann Schaper (oder Schapper) ableiten. Dieser Künstler ist der Ueberlieferung nach zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu Harburg an der Elbe geboren. Ueber Schaper's Thätigkeit in seiner Vaterstadt ist aber nichts bekannt; es liegt daher kein Grund vor, Harburg unter den Kunststätten des 17. Jahrhunderts aufzuführen, wie in einigen Handbüchern geschehen ist. Schaper ist vielmehr den Künstlern Nürnberg's anzureihen, wo er seit 1640 gelebt hat und 1. J. 1670 gestorben ist. Die bisweilen mit den Anfangsbuchstaben seines Namens, selten mit dem vollen Namen bezeichneten Arbeiten Schaper's bestehen vorwiegend in Schwarzmalereien auf farblosen Hohlgläsern, zumeist kleinen walzenförmigen Trinkgefässen ohne Schliff. Das Schwarzloth, die älteste aller Glasmalerfarben, hat er mit einer Zartheit zu behandeln verstanden, wie keiner vor ihm, wenige nach ihm. Bald in schwärzlichem Ton, bald in warmem Sepiaton sind seine Figuren, Landschaften, Wappen und Ornamente auf das allerfeinste durchgeführt, theils mit dem Pinsel, theils durch Lichten lasirter Flächen mit der Nadel. Ausnahmsweise finden dabei auch farbige Lasuren Anwendung. Verwandte Malereien auf Hohlgläsern sind in etwas jüngerer Zeit von Joh. Keyll (1675) und Herman Benchert (1678) ausgeführt worden. Noch weit in das 18. Jahrhundert hinein ist diese Schwarzlothmalerei, bisweilen in Verbindung mit Goldhöhung, geübt worden. Die Zeit des Laub- und Bandelwerkes hat sie häufig angewendet, nicht nur auf geschliffenen Gläsern, sondern auch auf Porzellangefässen.

Die Sammlung besitzt nur ein Beispiel dieser Technik von einem ungenannten Meister: ein kleines (in v. Czihak's „Schlesische Gläser" Fig. 32 abgebildetes) Kelchglas mit der in Schwarz sehr fein gemalten allegorischen Darstellung einer weiblichen Gestalt, welche auf einem Siegeswagen thront, den ein Adler, ein Löwe und ein Hund ziehen.

Darüber, ob während des Mittelalters in deutschen Landen die Veredelung des Glases durch Schliff und Schnitt in Uebung geblieben, gehen die Meinungen auseinander. Der Streit dreht sich dabei um die Herkunft jener hier und da in Kirchenschätzen erhaltenen, mehrfach mit der Legende der h. Hedwig verknüpften und daher Hedwigsgläser genannten Trinkgefässe, welche mit alterthümlich eckig stilisirten Thierfiguren und schildförmigen Zierstücken in der Weise verziert sind, dass diese durch Wegschleifen des Grundes erhaben hervortreten. Während Essenwein geneigt war, sie als deutsche Erzeugnisse anzusprechen, hat Gerspach sich für ihren orientalischen Ursprung erklärt, und ihm ist neuerdings von Czihak in einer das bis dahin bekannte Material erschöpfenden Untersuchung beigetreten. Czihak hebt hervor, dass es an jeglichem Verbindungsgliede zwischen jenen Hedwigsgläsern und dem Auftreten des deutschen Glasschnittes zu Ende des 16. Jahrhunderts fehlt.

In der That bedurfte es der Anregung durch italienische Künstler, bevor man in Deutschland den Glasschnitt aufnahm, und auch die Italiener der Renaissance verzierten nur Gefässe aus natürlichem Kristall, keine Glasgefässe, durch Schliff und Schnitt mit Hülfe des Rades. Der Gedanke, die kostbaren Bergkristall-Gefässe in künstlichem Glase nachzuahmen, führte gegen Ende des 16. Jahrhunderts, zuerst in Böhmen, zu einem Umschwung im Stil der Gläser. Anfänglich wurde das Verfahren nur als Luxus-

gewerbe von wenigen deutschen Schleifkünstlern geübt, unter denen der von Kaiser Rudolf II. i. J. 1609 nach Prag berufene Caspar Lehmann und dessen Schüler Georg Schwanhardt (1601—67), sowie der Nürnberger Hermann Schwinger viel genannt werden.

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

Die Sammlung besitzt ein eigenhändiges Werk Georg Schwanhardt's, den in v. Czihak's „Schlesische Gläser", Tafel V, abgebildeten Römer. Die Gravirung desselben ist theils mit dem Rade, theils mit dem Diamanten ausgeführt; mit dem Rade das Ornament am Fuss und unten am Kelche, sowie die vertieften Gebirge der Landschaft; mit dem Diamanten in zierlichster Ausführung die am Ufer des von grossen Schiffen belebten Gewässers belegene Stadt mit Waldung und Buschwerk, die Jäger und Gemslein auf den Bergen und die übrige Staffage. Bezeichnet G. S. 1660.

Im Gefolge des Glasschnittes wurden die Formen der Gläser andere, als sie unter der Herrschaft des leichten venetianischen Glasstiles gewesen waren. Um die vertiefte Arbeit aufnehmen zu können, mussten die Gefässe dickwandiger werden, wodurch auch ihre Formen derber und schwerer wurden; zugleich aber musste die Masse des Glases klarer und reiner werden, als nothwendig gewesen war, so lange man durch Vergoldung und Schmelzmalereien die unreinen Stellen und Blasen des Glases verbergen konnte oder das Glas in der Masse färbte oder Fadenglas verarbeitete. Nur in seltenen Ausnahmen schnitt man die Verzierung kameenartig erhaben aus ganz dickem Glase. Der vertiefte Gemmenschnitt herrschte durchaus vor. In die gleichmässig glatt geschliffene oder facettirte Oberfläche wurden Blumen und Fruchtgehänge, Arabesken und Wappen eingeschnitten und bei besonders kostbaren Stücken in den Vertiefungen wieder auf vollen Glanz geschliffen. Bei der Mehrzahl der Gläser liess man jedoch die Vertiefungen matt, wie sie der Angriff des Schleifrades ergab, oder man polirte nur einzelne Theile oder begnügte sich damit, in der matten Zeichnung kleine vertiefte Runde auszupoliren, welche wie Kristallperlen wirken. Der neue Glasstil gelangte gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu so hoher und andauernder Blüthe, und wurde so allgemein beliebt, dass er schliesslich sogar die venetianische Glas-Industrie in ihrem alten Besitzstande bedrohte und die Venetianer im 18. Jahrhundert sich nicht anders zu rathen wussten, als indem sie bömische Glasschleifer beriefen. Neben dem nördlichen Böhmen war Schlesien Hauptsitz der Glasschleiferei, doch wurde auch in Nürnberg, Regensburg, Potsdam, Berlin (wo Gottfried Spiller sich auszeichnete) der Glasschnitt betrieben. Auch zogen wandernde Glasschleifer mit einem Vorrath roher Gläser von Ort zu Ort und schnitten sofort auf Wunsch ihrer Abnehmer Wappen, Sinnsprüche, Namen und Daten in die verkauften Gläser, wobei dann freilich viel mittelmässige Arbeit gemacht wurde.

Nach Schlesien war örtlicher Ueberlieferung nach die Glasschneiderei schon um dieselbe Zeit, als sie in Böhmen aufkam, zu Anfang des 17. Jahrhunderts, durch einen italienischen Steinschneider verpflanzt worden, welchen ein Freiherr von Schaffgotsch von seinen Reisen mitbrachte und auf der Herrschaft Kynast ansiedelte. Sicher ist, dass im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts schon zahlreiche Schleifer und Glasschneider im Hirschberger Thal, in Warmbrunn und Schreiberhau arbeiteten. Als geschicktester Vertreter seiner Kunst um jene Zeit wird der auf Schloss Kynast angesiedelte Friedrich Winter genannt, dem ein Graf Schaffgotsch i. J. 1687 Vorrechte verlieh, welche verhindern

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

sollten, dass „die Kunst zue gemein gemacht werde." Auf Winter's Anregung wurde das erste durch Wasserkraft betriebene Schleifwerk angelegt, jedoch widerstanden die freien Arbeiter anfänglich dem Eintritt in dasselbe. Später erwies sich die Benutzung der reichlich vorhandenen Wasserkräfte der Industrie sehr förderlich. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelte sich die Glasschneiderei im Hirschberger Thal zu hoher Blüthe und überflügelte in den feineren Arbeiten eine Weile selbst die Böhmen. Ihr Haupterzeugungsort und Verkaufsplatz war Warmbrunn. Dort lebten, nach v. Czihak's Mittheilungen, die Glasschneider als freie Künstler; von 6 i. J. 1733 stieg ihre Zahl auf mehr als 40 i. J. 1743. Grössere Firmen übernahmen den Vertrieb und die Ausfuhr. Als der berühmteste Edelstein- und Glasschneider des 18. Jahrhunderts wird Christian Schneider (1710—82) genannt. Auch Gottfried Kahl (um 1764) und Benjamin Maywald sowie dessen Sohn Johann Gottfried werden rühmlich erwähnt, der letztere als Hauptmeister nach Schneider's Ableben. Den um die Mitte des 18. Jahrhunderts eintretenden Rückschritt der Industrie schreibt v. Czihak den zollpolitischen Maassnahmen Friedrich's des Grossen zu, welcher die Einfuhr des böhmischen, für den Schnitt sehr geeigneten Rohglases verbot, und das schlesische Glas in andere Provinzen Preussens, wo inzwischen Glasschneidereien eingerichtet waren, nicht zuliess. Die Schreiberhauer Hütte konnte den Bedarf an Rohglas nicht mehr decken, viele Gesellen wanderten nach Böhmen aus und 1787 wird der Verfall des Gewerbes in amtlichen Berichten bestätigt.

Sowohl in Böhmen wie in Schlesien hatte sich schon im 17. Jahrhundert eine Theilung der Arbeit unter mehrere von einander getrennte Gewerbe vollzogen. Die „Eckigreiber" gaben den Gefässen durch Schleifen eckige Gestalt und Facetten; die „Kugler" stellten mit Hülfe der Schleifscheibe einfache Verzierungen in Kugel-, Stern- und Muschelschliff her. Erst bei den Glasschneidern begann die künstlerische Arbeit. Für die ornamentalen Verzierungen blieb noch weit in das 18. Jahrhundert hinein der zu Anfang desselben aufgekommene Laub- und Bandelwerk-Stil in Uebung, weil dessen Formen sich als der Technik zur Hand liegende erwiesen. Die Herrschaft des Rococo drang daher bei den Gläsern später durch als z. B. bei dem Porzellan, welchem wieder die Rocailleformen auf den Leib gepasst waren. Landschaften, Städtebilder, Schlachten und Belagerungen, Genrebilder, allegorische und mythologische Figuren, sowie Wappen und Inschriften treten zum Ornament. Meist sind diese Darstellungen allgemeineren Inhalts, wie sie z. B. für die Warmbrunner Fremden auf Lager gehalten werden konnten. Viele und die schönsten schlesischen Gläser sind aber auf Bestellung geschnitten und sprechen dies durch den persönlichen, oft sittengeschichtlich anziehenden Inhalt ihrer Verzierungen aus. Manche von ihnen erheben sich weit über das Handwerksmässige; nur der Schnitt der Figuren gelang selten und kaum jemals, wenn solche in grösserem Maasstab ausgeführt werden sollten. Vielerlei Arten von Gefässen, deren seltsame Bezeichnungen in den Verzeichnissen der Zeit noch der Deutung harren, wurden durch Schliff und Schnitt veredelt; das vornehmste Stück, an dem die Künstler ihr Bestes leisteten, blieb aber immer der Pokal.

Mit wenigen Ausnahmen wurden nur farblose Kristallgläser durch den Schnitt raffinirt. Eine solche Ausnahme macht das nach seinem Er-

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

finder Johann Kunckel benannte Glas von prachtvoller Rubinfarbe. Kunckel, ein Schleswiger von Geburt und Apotheker von Beruf, studirte in Wittenberg und trat erst in die Dienste des Herzogs Franz Karl von Lauenburg, dann des Kurfürsten Johann Georg II. von Sachsen. Als er i. J. 1677 in Wittenberg vor zahlreicher Hörerschaft Vorlesungen über Chemie gehalten hatte, berief ihn der grosse Kurfürst Friedrich Wilhelm, in der Hoffnung, in dem Gelehrten einen Goldmacher zu gewinnen, nach Berlin. Mit dem „Stein der Weisen" war es freilich nichts, wohl aber machte Kunkel sich verdient durch die Herausgabe eines Werkes über die Glasmacherkunst und werthvolle Erfindungen auf diesem Gebiet. (Sein Werk „Ars vitraria experimentalis oder vollkommene Glasmacherkunst" — zum Theil nur eine deutsche Ausgabe eines italienischen Tractats — gedruckt i. J. 1679, befindet sich in der Bibliothek des Museums.) Der Kurfürst richtete dem vielkundigen Manne auf der Pfaueninsel unweit von Potsdam ein geheimes Laboratorium ein und stellte ihm die dortige Glashütte zur Verfügung. Unter seiner Leitung wurden daselbst Glasperlen fabricirt, deren die von dem Kurfürsten begründete brandenburgisch-afrikanische Handelsgesellschaft für den Tauschhandel mit den Negern bedurfte. Ferner Gefässe aus Kristallglas, aus Rubinglas, dessen tiefes Roth durch Goldpurpur erzeugt wurde, und wohl auch aus dem ebenfalls von Kunckel erfundenen Smaragdglas. Nach dem Tode seines fürstlichen Gönners folgte Kunckel einem Rufe Karls XI. von Schweden nach Stockholm und starb dort als Bergrath und geadelt im Jahre 1702. Das von ihm erfundene Rubinglas wurde aber noch Jahrzehnte nach seinem Fortgang hergestellt, zunächst in Potsdam, später auf der Zechliner Glashütte. Die rothen Kunckelgläser wurden entweder nur durch das Blasen vollendet und erhielten dann in der Regel eine Fassung aus vergoldetem Silber oder Messing, oder man schliff und schnitt sie mit dem Rade, wie es für die Kristallgefässe üblich war. Schleifereien zu diesem Zwecke waren mit der Potsdamer und der Zechliner Glashütte verbunden.

Becher aus Kunckelglas mit Hochschnitt. Potsdamer Arbeit. Ende des 17. Jahrhdts. 3/4 nat. Gr.

Geschnittene Gläser von Potsdamer bezw. Zechliner Arbeit.

Becher aus Rubinglas, dickwandig, wie der Deckel im Hochschnitt verziert mit schweren Gehängen von Früchten und Gemüsen, an deren einem eine

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

Schnecke kriecht. Stil und Technik weisen dieses Glas noch in die Zeit Kunckels, das 17. Jahrhundert. (S. d. Abb. S. 581.)

Grosser Pokal aus Kristallglas, mit Deckel 48 cm. hoch, mit reichem Ornament; einerseits unter einer Königskrone in mattem Felde vertieft polirt das verschlungene F-R Friedrichs I. von Preussen, andererseits ebenso das S. L. R. seiner dritten Gemahlin Sophie Luise von Mecklenburg (Heirath 1708); dazwischen einerseits ein antikes Königspaar, anderseits eine Justitia unter Baldachin, Hermen als Vertreter der vier Jahreszeiten, auf Adler reitende Amorine und Akanthus-Ranken. (Geschenk des Herrn Geh. Commerzienrath Th. Heye.)

Pokal aus Rubinglas, mit Deckel 42 cm. hoch, verziert in Tiefschnitt mit dem grossen preussischen und sächsischen Wappen unter von Putten gehaltenen Königskronen und verbunden durch Fruchtgehänge, auf denen Putten sitzen. Anfang des 18. Jahrhunderts.

Geschnittene Gläser von schlesischer Arbeit.

Kelchglas, mit Deckel, vorn über einer Landschaft die Worte: „Gesundheit Schläsien, auff dauerhafften Frieden, macht diß der Himmel wahr, so ist uns guts beschieden". Auf der Kehrseite die bei der Mehrzahl der schlesischen Gläser angewandte grosse Palmette mit Laub- und Bandelwerk. — Aehnliches Kelchglas; vorn ein Baum mit granatapfelähnlichen Früchten, von denen eine herabgefallen ist und platzend eine Anzahl Kindchen ausgeschüttet hat; darüber: „Alle hübsche Mädgen". — Aehnliches Kelchglas mit Hirsch- und Eberjagden in Rahmen aus Laub- und Bandelwerk mit Festons von Früchten. — Aehnliches Kelchglas; vorn eine Minerva mit Schild und Lanze.

Niedriger, walzenförmiger Henkelkrug, ganz umsponnen mit reichem Laub- und Bandelwerk, in welchem unter einem Baldachin und einer Bischofsmütze ein Doppelwappen mit den Buchstaben G. A. H. et Z. (Geschenkt von Frau Ida Lippert.)

Muschelförmige Trinkschale mit Fuss; auf den Rippen der kristallähnlichen Muschel allegorische Frauen, Gartenarchitekturen und kleine Jagden zwischen Laub- und Bandelwerk.

Ovale Trinkschale auf Fuss mit muschelförmigem Griff; eingeschnittene Landschaften mit Figuren, begrenzt von Rococo-Ornamenten. Rand vergoldet.

Kelchglas mit zwölf kleinen Scenen des Landlebens, darunter der Anbau und die Verarbeitung des Flachses, angeordnet zu je dreien übereinander in vier durch Säulen mit Rococo-Ornamenten getrennten Gruppen.

Geschnittene Gläser verschiedener Herkunft.

Von den schlesischen Gläsern ganz abweichende Arbeit zeigt ein schöner Deckelpokal. In tiefem Gemmenschnitt umgiebt ein schwerer grossblüthiger Akanthuskranz, von welchem zarte Ranken auswachsen, das polnisch-sächsische Doppelwappen; auf der Kehrseite in zierlich verschnörkelter Fractur die Worte: „Es lebe der König in Bohlen und daß gantze Hauß Sachsen". Im Baluster des Fusses und im Knauf des Deckels Spiralen aus rothen, goldengesprenkelten und grünen Fäden. Anfang des 18. Jahrhunderts.

Grosser Deckelpokal, der Kelch und der Fuss im Knauf miteinander verschraubt; roh eingeschliffen eine Ansicht der von Festungswällen umgebenen thurmreichen Stadt Braunschweig. (Gesch. des Herrn C. W. Lüdert.)

Deckelpokal mit der Darstellung einer Schlacht unter den Wällen einer Felsenfeste; auf dem Zelt des Feldherrn der österreichische Doppeladler. Balusterfuss und Knauf facettirt.

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

Kleines Kelchglas, in drei Laub- und Bandelwerk-Kartuschen Altäre 1) mit strahlendem Augenpaar: „gegen Jedermann freundlich", 2) mit sich drückenden Händen: „gegen Wenige vertraut", 3) mit flammendem Herz: „gegen Niemand falsch". — Auf einem Becher von geringerer Arbeit eine verwandte Darstellung: 1) zwei betende Hände: „Deo sic" (Gott so!), 2) zwei sich drückende Hände: „Amicis sic" (Freunden so!), 3) zwei Hände mit der höhnenden Geberde der Fica: „Inimicis sic" (Feinden so!)

Kleiner Pokal mit einer Ansicht der Stadt Hamburg; auf einer Säule das kleine Stadtwappen; — desgl. mit dem grossen Hamburger Wappen; — grosser Römer von weissem Glas mit einem Küperwappen und grosser symmetrischer Chiffre v. J. 1766. (Geschenk des Herrn Jean Peyriguey.) — Diese drei Gläser von geringer Arbeit und wie noch eine Anzahl kleiner von nicht besserem Schnitt hamburgische Arbeiten; wohl von wandernden Glasschneidern hier auf Bestellung angefertigt.

Das alte Verfahren, Blattgold mit radirter Zeichnung durch Einschluss in Glas vor der Abnutzung zu schützen, fand gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Schlesien eine neue Anwendung, wobei das schützende Glas jedoch nicht heiss aufgeschmolzen, sondern kalt über das bemalte Glas geschoben wurde. Zu diesem Zwecke wurden zwei sich nach unten etwas verjüngende Glasbecher eckig geschliffen, so dass der eine, etwas kleinere, genau in die Höhlung des grösseren passte und, hineingeschoben, mit ihm ein Gefäss bildete. Die eckige Form war dabei nöthig, damit ein Drehen der beiden Becher um einander verhindert werde. Bei besseren Gläsern wurde die Fuge, welche sich oben im Rande nicht verbergen liess, etwas unter den Rand an den äusseren Umkreis verlegt, indem man dem inneren Glas einen der Dicke des äusseren Glases entsprechenden Rand beliess und letzterem aussen einen Schliff gab, welcher die Kanten des äusseren Glases fortsetzte. Der innere Becher wurde mit Blattgold beklebt und, nachdem aus diesem mit der Radirnadel die Zeichnung säuberlich ausgekratzt war, in den äusseren, mit altem Leinöl ausgeschwenkten Becher gesteckt, endlich die Fuge unterhalb des äusseren Randes durch einen aufgemalten Goldstreifen verdeckt. In den Boden pflegte man eine ebenfalls mit einer Zeichnung in radirtem Gold verzierte rothe Scheibe einzukleben.

Die Mehrzahl der so hergestellten, Gold- oder Zwischengläser, auch Pauschmalgläser benannten Gefässe hat die Form kleiner Becher, auf deren Bestimmung zu Jagdbechern die fein gezeichneten Jagdbilder hinweisen. Auch kleine Pokale dieser Arbeit kommen vor, bei denen dann noch am Deckel Goldmalereien hinzutreten. Krüge und Flaschen wurden auf gleiche Weise durch runde, mit Goldzeichnungen verzierte und aufgeklebte Plättchen, meist aus rothem Glase, bereichert.

Eine weitere Ausbildung erhielt dieses Verfahren, indem man die radirte Goldzeichnung auf der Innenfläche des äusseren Bechers anbrachte, die Aussenfläche des inneren aber über einem Goldgrund mit farbiger, einen Band- oder Moosagat nachahmender Malerei deckte. Bei dem zusammengesetzten Gefäss hob sich die Goldzeichnung dann von agatartigem Grunde ab, während innen der Becher ganz golden erschien.

Auch oberflächliche Vergoldung fand bei dem geschnittenen Glas Anwendung, wobei die Vertiefungen das Gold vor der Abnutzung schützten. Die Glashütte auf der Pfaueninsel bei Potsdam und später die aus ihr hervorgegangene Zechliner Glashütte standen im Rufe, die beste Vergoldung geschnittener Gläser herzustellen.

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

Die schönsten Arbeiten dieser Technik sind in Schlesien entstanden und zeigen das in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts herrschende Laub- und Bandelwerk als Einfassung der figürlichen Darstellungen. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts ist das Verfahren noch von Mildner zu Gutenbrunn in Nieder-Oesterreich geübt worden.

Goldzwischengläser, zumeist schlesische Arbeiten des 18. Jahrhunderts.

Becher, kantig geschliffen, mit einer freien Nachbildung eines Familien-Concertes nach Jordaens; auf der Rückseite in einer Laub- und Bandelwerk-Kartusche die Inschrift: „Was die Alten sungen, pfiefen auch die Jungen.“ Im rothen Boden ein Hund, einen Hasen packend.

Kleiner Becher, kantig geschliffen, mit vornehmen Reitern auf der Wildschweinsjagd. Oben und unten silberner Blätterkelch. Im rothen Boden ein Hirsch.

Kleiner Pokal, mit Deckel, kantig geschliffen, mit vornehmer Jagdgesellschaft, welche von einer Anhöhe dem Fang eines Hirsches zuschaut, der mit der Hirschkuh einen Fluss durchschwimmt.

Kelchglas, mit feiner Zwischenmalerei in lebhaften Lackfarben: in einer Landschaft ein Liebespaar in der Zeittracht und drei Herren beim Treuschwur, darüber in Gold: „Das allerschönste dieser Welt ist's wen mann Lieb und Trew recht heldt“, darunter ein goldener Blattkelch.

Becher, von gerundeter Form, mit Zwischenmalerei; auf vielfarbigem Agat-Grund in radirtem Gold und Farben ein die Laute schlagendes Aeffchen mit Federhut. Innen vergoldet.

Wie die bei den venetianischen Gläsern erwähnte Schale, das Schwanhardtglas v. J. 1660 und der Römer mit Landschaften in Schwanhardt's Manier beweisen, ist an mehreren Orten die Gravirung des Glases mit dem Diamanten geübt worden. Nirgend jedoch scheint diese Verzierungsweise in einem mit der sonstigen Veredelung des Hohlglases zusammenhängenden Gewerbebetriebe geübt zu sein. Diese von Czihak mit altem Namen passend gerissene Gläser benannten Arbeiten sind vielmehr in der Regel Liebhaber-Arbeiten und von einzeln arbeitenden Künstlern auf Glasgefässen verschiedener Herkunft ausgeführt worden. Während bei den gerissenen Gläsern der älteren Zeit die Zeichnungen stets in Strichmanier ausgeführt sind, kommt im 18. Jahrhundert die Punktmanier in Aufnahme. U. A. hat auch der Hildesheimer Kanonikus Busch Glasgefässe mit Diamant-Zeichnungen verziert. Höhere Ausbildung und vielseitigere Anwendung hat dies Verfahren aber nur in Holland gefunden.

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts machte sich eine neue Richtung in den deutschen und böhmischen Glasschleifereien geltend. Waren bis dahin, dem jeweilig herrschenden ornamentalen Geschmack entsprechend vertiefte Verzierungen in die Flächen der Gläser geschnitten worden, so fing man nunmehr an, englischen Vorbildern gemäss, auf Ornamente zu verzichten und den Brillantschliff zu pflegen. Die lichtbrechende Eigenschaft des englischen Kristallglases kam in dem reizenden Farbenspiel der Facetten, in welche die Aussenflächen der Gläser zerlegt wurden, zu wirksamer Geltung. Diese Art des Schliffes, welche sehr dickwandige Gläser verlangte und daher zu plumpen Formen führte, wurde Jahrzehnte hindurch besonders in Böhmen geübt.

Französische, holländische, spanische Gläser.

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

In Frankreich knüpft die Geschichte des Glases wie in Deutschland an römische Ueberlieferungen an, welche durch das ganze Mittelalter lebendig geblieben sind. Im Vergleich mit den Edelmetallgefässen spielten die gläsernen Prunk- und Gebrauchsgefässe aber nur eine bescheidene Rolle im Haushalt der Reichen. Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts macht sich der Einfluss eingewanderter Italiener geltend. Leichtere Formen und Schmelzmalereien kommen in Aufnahme. Im 17. und 18. Jahrhundert beschränkt sich die Glas-Industrie fast ganz auf einfache Gebrauchsgefässe. Sie nimmt keinen Theil an der Blüthe des französischen Kunstgewerbes jener Zeit und macht sich auch nicht wie die deutsche und böhmische Glas-Industrie die Künste des Schliffes und Schnittes der Gläser zu eigen.

Becherglas, mit Brillantschliff, am Rande eine Weinranke. Arbeit von Seyer, Tailleur sur cristaux, Paris, Anfang des 19. Jahrhunderts. — Becherglas, mit Brillantschliff, in glattem Schilde unter einer Krone ein J. N., d. h. Jérôme Napoléon. Vom Tafelservice des Königs von Westphalen für das Schloss Wilhelmshöhe bei Kassel. Anfang des 19. Jahrhunderts.

In Holland knüpfte sich an eine wenig bedeutende Glas-Industrie im 17. und 18. Jahrhundert die Kunst des Verzierens der Gläser durch Ritzen oder Punktiren mit dem Diamanten. Neben berufsmässigen Arbeitern beschäftigten sich mit ihr Maler und begabte Dilettanten. Unter ihnen ragten hervor der 1680 geborene Franz Greenwood, welcher als städtischer Beamter in Dordrecht lebte, der 1710 geborene Aart Schoumann, welcher Geschichtsmaler und Leiter der Maler-Akademie im Haag war, und Wolff, welcher der bekannteste und fruchtbarste dieser Diamantzeichner war und noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts lebte.

Kelchglas mit hohem Fuss, auf dem Kelch die mit dem Diamanten sehr zart punktirte Darstellung eines Mannes, der seine Thonpfeife an der Flamme einer Kerze anzündet. Bezeichnet F. Greenwood fecit 1764. Holland.

In Spanien hat unter der Herrschaft der Muselmänner die Glas-Fabrication in Murcia und Almeria geblüht. Vielleicht ist hierauf die bedeutende Glas-Industrie zurückzuführen, welche während des 16. Jahrhunderts in Barcelona betrieben wurde. Dort wurden damals auch emaillirte Gläser angefertigt, welche man in eigenartigen, mit grünem, gelbem, weissem Schmelz und Vergoldung verzierten, seltenen Glasgefässen spanischen Ursprungs wiedererkennen will.

Schüssel, auf dem Buckel grün emaillirte Reben, umrahmt von drei Friesen, welche auf der Unterseite mit grünen Blättern und gelben Ringeln an breiten goldenen Ranken bemalt sind. Spanien, Barcelona, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. (Aus der Sammlung Spitzer.) (Geschenkt von Herrn Geh. Commerzienrath Th. Heye.)

Neuzeitige europäische Gläser.

Seit der ersten Weltausstellung des Jahres 1851 hat auch die europäische Glas-Industrie neuen Aufschwung genommen. In Böhmen ist die Verzierung des Kristallglases durch Gravirung, Vergoldung und Schmelzmalerei zu hoher Vollendung gediehen, besonders dank den Bestrebungen J. & L. Lobmeyr's in Wien. In Deutschland hat u. A. die Rheinische Glashütte in Ehrenfeld bei Köln die deutsch-römischen und mittelalterlichen geblasenen, mit Fäden umwickelten, mit Nuppen besetzten

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

und gezwackten Gläser neu belebt. In Frankreich ist der kunstvolle Schnitt des Kristallglases, die Schmelzmalerei nach altpersischer Weise (dies durch Ph. Brocard in Paris), in jüngster Zeit auch der Schnitt farbig überfangener Glasgefässe nach altchinesischer Art (durch Em. Gallé in Nancy) gepflegt worden. In England ist der Brillantschnitt des schweren Flintglases nach den Mustern vom Anfang unseres Jahrhunderts wieder beliebt geworden.

Oesterreich. J. & L. Lobmeyr in Wien in Verbindung mit Meyr's Neffe in Adolf. Böhmen. Schlanke Vase aus Kristallglas, verziert nach einer Zeichnung von Carl Rahl in mattem Tiefschnitt mit einem schwebenden Flügelknaben, welcher einen Korb mit Trauben auf dem Haupte, in der Hand einen Thyrsusstab hält. — Dose mit Deckel, Nachahmung von Bergkristall, mit gravirtem Renaissance-Ornament. — Fruchtschale auf hohem Fuss und Schüssel aus dunkelblauem Glas mit Renaissance-Ornamenten in weissem Email. — Schale auf hohem Fuss aus dunkelgrünem Glas mit Goldornamenten indischen Stils. Sämmtlich von der Wiener Weltausstellung 1873.

Kleine Schmuckschale auf hohem Fuss, mit hellblau durchscheinendem Ueberfang, in welchen Cannelüren bis auf das farblose Grundglas geschliffen sind; der glatte Rand durch Sandgebläse mattirt und mit goldgesäumten Ornamenten verziert, deren grüne Farbe durch das Zusammenwirken aufgemalten Kunstgelbs mit der blauen Grundfarbe entsteht. — Vase von gedrückter Form, farbloses, in Regenbogenfarben spielendes Glas, am Hals ein goldenes, mit weissen Emailtropfen besetztes Netz. Von der Münchener Kunstgewerbe-Ausstellung 1876.

Vase mit hohem Hals und Doppelhenkeln, farbloses Glas, reich verziert mit Blumenornamenten persischen Stiles, welche mit dem Sandgebläse mattirt, mit goldenen Umrissen nachgezogen und durch weisse, hellgrüne, hell- und dunkelblaue Schmelzmalereien belebt sind. Um den Nacken eine mit blauen Ranken durchflochtene weisse arabische Inschrift, welche besagt: „O Herr, Du bist der beste Helfer". 1882.

Deutschland. Rheinische Glashütten-Actien-Gesellschaft in Ehrenfeld bei Köln, Director Oscar Rauter. Henkelflasche, breite Form mit gezacktem Henkel, der Körper mit Fäden umsponnen, nach römischer Art (380). Kleiner Becher, gelbgrün, mit aufgeschmolzenen Fadenverzierungen und Tropfen in braunschwarzem Glas nach fränkischer Art (399). — Weinbecher mit facettirtem Muster (70), mit Stachelnuppen und Schlangenfädchen (25), achteckig gerippt (69) — Nachbildungen altdeutscher Gläser. — Humpen mit Deckel, mit 30 spitzen Nuppen und gezwacktem Fussrand (104), mit 30 Oesen-Nuppen und Metallringen (103), nach altdeutscher Art. — Schlanker Becher mit 3 Oesen, Glasringen, gerippten Reifen, gesponnenem Fuss, nach altdeutscher Art (324). — Blumenvase mit 8 Henkeln, Hals und Körper mit Fäden umsponnen, Untertheil mit ausgezogenen Zacken, nach altspanischer Art (317). — Kelchglas, gerippt, blaue, mit gekniffenen Fäden belegte Flügel, nach altvenetianischer Art (139). Die eingeklammerten Nummern sind diejenigen des im Februar 1886 von der Fabrik ausgegebenen Musterbuches.

C. H. F. Müller in Hamburg. Vor der Lampe aus Röhren und Glasstäben gearbeitete Nachahmungen venetianischer Flügelgläser. Kelchgläser und Pokale.

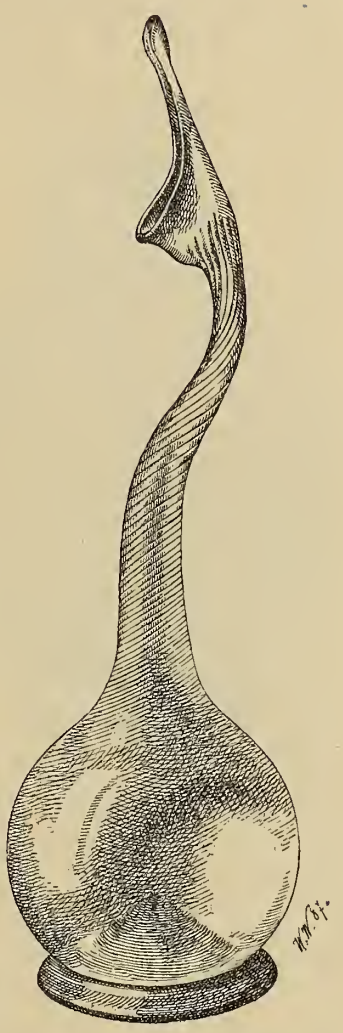
England. Glasschleiferei von Webb in Stourbridge: Gläser für Wasser und Wein, Fingerkümmchen aus Kristallglas mit Brillantschnitt.

Frankreich. Ph. Brocard in Paris: Schale auf niedrigem Fuss, mit vielfarbig emaillirtem Ornament (Bandverschlingungen und stilisirte Blumen); — kleine Nachahmung einer persischen Moscheen-Ampel, Ornament in Gold und buntem Email. Von der Wiener Weltausstellung 1873.

Neuzeitige persische Gläser.

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

Die persische Glasmacherkunst war im Mittelalter gleich leistungsfähig gewesen hinsichtlich der Arbeit des Bläsers, welcher die grossen, weitmündigen Ampeln zu gestalten verstand, wie des Malers, welcher diese Gefässe mit farbigen Schmelzen schön zu schmücken wusste. Seit Jahrhunderten ist diese alte Kunst erloschen. Irgendwo im Lande scheinen jedoch die Ueberlieferungen venetianischer Glasmacher lebendig zu sein, von deren im 17. Jahrhundert erfolgter Einwanderung nach Persien berichtet wird; denn neben schon im Gebrauch gewesenen Glasgefässen von guter Form, welche nur durch umgelegte Fäden oder gezwackte Arbeit verziert sind, gelangen neuerdings zahlreiche Glasgefässe auf den europäischen Markt, die offenbar frisch weg der Hütte oder dem Bazar entnommen sind. Diese Gefässe bieten ein zwiefaches Interesse, indem sie in ähnlicher Weise stilvolle Formen und aus der ungekünstelten Handhabung der Technik entwickelte Verzierungen, zeigen wie die spätrömischen und die venetianischen Glasbläserarbeiten, zugleich aber einen ausgesprochen persischen Grundzug haben. Dieser spricht sich vor Allem in den sehr langen und schlanken Hälsen der kugelförmigen Flaschen aus — Formen und Verhältnisse, welche so nicht oder nur beiläufig unter den alten Gläsern Europas uns aufstossen. Neben den aus freier Hand geblasenen Hohlgläsern kommen auch solche vor, welche durch Blasen in eine Hohlform gebuckelt sind. Bisweilen auch finden sich Flaschen, welche gläserne Blumensträusse umhüllen. Letztere sind aus farbigen Glasstäben und Fäden zusammengelöthet und heiss im Innern einer an einem Ende geöffneten Glasblase befestigt worden, deren Mündung dann wieder flaschenförmig verengt wurde.



Flasche zum Sprengen mit Rosenwasser. Hellblaues Glas; neuzeitige persische Arbeit. 1/3 nat. Gr.

Eine Anzahl persischer Glasgefässe, langhalsige Flaschen mit breiter Mündung, mit schnabelförmiger Mündung (zum Sprengen mit Rosenwasser) (S. d. Abb.), mit Schlangenfaden, Kannen mit gezwackten Henkeln, Blumenvasen, aus farblosem, grünlichem, flaschengrünem, hellblauem, dunkelblauem, tiefviolettem Glas, zumeist neuere Arbeiten aus der Gegend von Ispahan. (Die Mehrzahl derselben Geschenk des Herrn Wilhelm Schlochauer.)

Chinesische Glasarbeiten.

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

Die Bekanntschaft der Chinesen mit dem Glas ist wahrscheinlich auf ihren durch syrische Kaufleute vermittelten Verkehr mit den kleinasiatischen Handelsemporien des römischen Weltreiches zurückzuführen. Von dort erhielten sie — im zweiten Jahrhundert unserer Zeitrechnung — für ihre Seiden als Gegenwerthe Wollengewebe, Drogen, Edelsteine, Perlen und Glas „in zehn verschiedenen Farben". Erst im 5. Jahrhundert lernten sie selber Glas herstellen. Von ihren alten Arbeiten aus Glas ist aber bis jetzt kein Stück nach Europa gekommen. Hinter die Zeit des Kaisers Yung-tching (1723—1730) reicht keines der uns bekannten Gläser zurück. Nicht die plastischen Eigenschaften des in der Gluth des Ofens erweichten, überaus dehnbar, bieg- und schmiegsam und schweissbar gewordenen Glases sind für das Gestalten der Glaswaare Chinas bestimmend gewesen. Vorwiegend hat man das Glas in kaltem Zustande als harten und festen Körper durch Schnitt und Schliff einem Halbedelsteine gleich bearbeitet, wofür in der von Alters her geübten Kunst des Schneidens von Ziergegenständen, Gefässen, Geräthen und Schmuckstücken aus dem sehr harten Nephrit (Jade), aus Bergkristall, Amethyst oder anderen Quarzen Anleitung und Vorbilder gegeben waren. Den schweren, gegossenen oder dickwandig geblasenen Glassgefässen gab man in richtigem Stilgefühl plumpe, massige Formen. Oft begnügte man sich, die Farbe des Glases durch einfaches Glattschleifen zu voller Wirkung zu bringen. Bisweilen setzte man Füsse, Henkel, Hälse aus andersfarbigem Glase an den Körper des Gefässes, oder man überfing denselben mit einer oder mehreren, bald über, bald neben einander gelagerten Schichten anders gefärbten Glases, aus denen man mit technischer Meisterschaft Reliefs schnitt, welche sich ein- oder mehrfarbig von dem wieder blosgelegten Gefässkörper abhoben. Dieser Behandlung des Glases kam der erstaunliche Reichthum der Farben zu statten, die man dem Glase zu geben verstand. Es finden sich alle erdenklichen Farbentöne, für welche unserer wenig entwickelten Benennung der Farben allgemein verständliche Bezeichnungen fehlen, der Chinese deren aber besitzt; Nachahmungen vieler Halbedelsteine, des edlen Jade, des Agats, des Malachits, an den Bernstein, an die Naturtöne reifer, grün, gelb, roth gesprenkelter und geflammter Früchte erinnernde Glasgemenge, ein bei völlig glatten Aussenflächen durch feine Risse des Innern eigenthümlich schimmerndes, „Tschapoli" genanntes Glas.

Bisweilen finden sich als Ersatz der geschliffenen Verzierungen solche, welche auf ein andersfarbiges Gefäss in Stücken aufgeschmolzen sind. Grössere geschnittene Glasgefässe, Flaschen, Räuchergefässe, sind selten. Mit Vorliebe wird der Glasschnitt bei den kleinen Schnupftabaksfläschchen in Form einer flachbauchigen Flasche angewendet. An den aus Glas, Elfenbein oder Koralle gearbeiteten Stöpseln dieser Fläschchen ist das langgestielte Löffelchen befestigt, mit welchem man den gepulverten Schnupftabak herausholt und auf die Hand zum Aufriechen ausschüttet.

Hervorzuheben ist, wie Bruno Bucher bemerkt, dass die Chinesen die ersten gewesen sind, welche Glas gepresst, d. h. nicht in Hohlformen geblasen, (was von der ältesten Zeit her geschehen ist), sondern das Gefäss durch Eindrängen eines Kernstückes in die in der Hohlform befindliche Masse geformt haben. Chinesische Schalen von mindestens hundertjährigem Alter, die früher für Nephrit gehalten wurden, sind neuerdings als Pressglas erkannt worden.

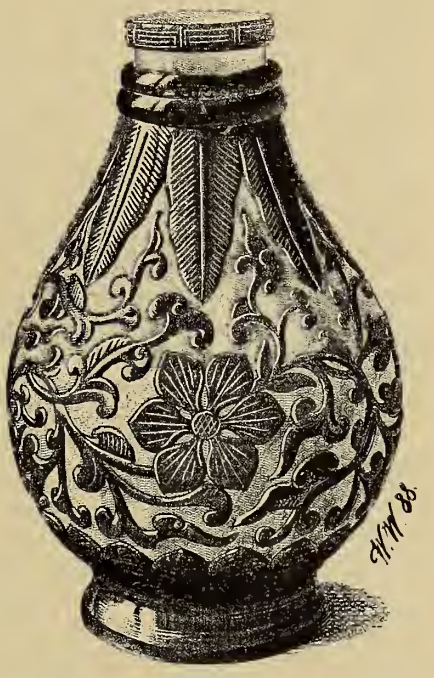
Chinesische Glasarbeiten.

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

Birnförmiges Gefäss, von kleistcrfarbenem Glas mit ultramarinblauem Ueberfang, aus welchem am Fuss und Hals Blattkelche, am Bauch Blumenranken geschnitten sind. Unter dem Fuss eingeschnitten vier Schriftzeichen für Kien-long nien-tchi, d. h. gemacht zur Zeit des Kaisers Kien-long (1736—96). (S. d. Abb.)

Flasche, von gelblichem Glas mit opakem, fleischrothem Ueberfang, aus welchem am unteren Rand Wellen und mit Glückspilzen bewachsene Felsen, am Bauch ein sich in den Schwanz beissender, ornamentaler Drache, am Hals Wolken und Fledermäuse geschnitten sind. Unter dem Fuss in einem Quadrat die Inschrift Kien-long nien-tchi. Zeit des Kaisers Kien-long (1736—96).

Tabaksfläschchen, weiss mit schwarzem Ueberfang, einerseits ein Chinese auf dem Ruhebett, anderseits eine Hühnerfamilie; — reiswasserfarbenes, blasiges Glas mit rubinrothem Ueberfang, aus dem ein Lotosblatt und zwei Karpfen geschnitten sind; — röthlichweiss mit blassrosa Ueberfang, aus dem zwei Goldfische mit monströsen Schwanzflossen geschnitten sind; — walzenförmig, hellblau mit rothbraunem Ueberfang, aus dem Mäander und glückverheissende Schriftzeichen (? für Ke, d. h. Geschicklichkeit) geschnitten sind; — farblos, mit schwarzem Ueberfang, einerseits Pferd und Kiefer, anderseits Vogel und Blüthenbaum; — aus weinrothem Glas mit einem Drachen in Wolken; alle diese Stücke Arbeiten des 18. Jahrhunderts.



Gefäss von weisslichem Glas mit blauem Ueberfang, aus dem die Ornamente geschnitten sind. China, 18. Jahrhundert. ½ nat. Gr.

Tabaksfläschchen, weiss mit rothem Ueberfang, unfertig, bestimmt durch Schnitt verziert zu werden.

Tabaksfläschchen in Form eines Flaschenkürbis, aus hellgrauem Glas, umwachsen von grünen Kürbisranken, welche nicht aus einem Ueberfang geschnitten, sondern in weichem Zustande aufgelegt sind.

Tabaksfläschchen, glatt, aus dottergelbem Glas; — aus gestreiftem, milchweissem Glas; — aus dunkelbernsteinfarbenem, schwarz gewölktem Glas; — aus grünem, gelbem und purpurnem Glas agatartig gemengt; — aus hellbraunem Glas mit scharlachrothen, gelbgesäumten Flecken.

Kumme, aus fleischfarben durchscheinendem, rosenrothem Glas.

Chinesische Nephrit-Arbeiten.

Kleine Schale, aus hellgrünem, dunkel gefleckten Nephrit, mit hochgeschnittenen Verzierungen: sechs vorspringenden, gegliederten Rippen, welche San-wen d. h. Form der Seidenwürmer heissen, und zwischen denselben thierkopfartigen Ornamenten, genannt Tao-te, d. i. Form eines fabelhaften Löwen.

Kleine Schale aus grünlichgrauem Nephrit, in Form eines halben Kürbis, an welchem eine blühende Ranke den Griff bildet.

Glasmalereien.

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

Bevor die Kunst, Glas für Fensterverschlüsse mit aufgebrannten Farben zu schmücken, in Aufnahme kam, mag schon lange der Verschluss von Maueröffnungen durch ein Mosaik farbiger Glasstücke in Gebrauch gewesen sein. Dass die bunten Fenster der Klosterkirche zu Tegernsee in Bayern, deren eine Urkunde aus dem Jahre 999 gedenkt, schon gemalt waren, wird ohne gültigen Beweis von Vielen behauptet. Sicher aber ist, dass die Glasmalerkunst während des zwölften und der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, der Zeit des romanischen Baustiles, und der folgenden Epoche, der Frühzeit des gothischen Stiles, bereits ausgedehnte Anwendung gefunden hat. Die Denkmäler dieser Frühzeit verrathen noch ihren Ursprung aus den Fenster-Mosaiken. Kleine Scheiben von unregelmässigem Zuschnitt sind durch Bleisprossen miteinander verbunden. Jede dieser Scheiben zeigt nur eine Farbe, mit der das Glas in der Masse gefärbt oder — bei dem Roth — nur überfangen ist; die Malerei auf ihnen ist, da man die Anwendung farbiger Schmelze für diesen Zweck nicht kannte, ausschliesslich mit „Schwarzloth“ ausgeführt, das aus einem mit gebranntem Kupfer (in späterer Zeit Eisenhammerschlag) versetzten, leichtflüssigen Bleiglas bestand.

Wie im 12. Jahrhundert die Glasmaler verfuhren, hat uns Theophilus in seiner „Diversarum artium schedula“ beschrieben. Ueber der in kräftigen Umrissen auf einer Holztafel entworfenen Zeichnung passte der Künstler die den Localfarben entsprechend ausgewählten Scheiben den einzelnen Farbflächen an, pauste die Umrisse durch und schnitt denselben gemäss die Scheiben mit einem heissen Eisen zu. Auf jeder einzelnen der zugeschnittenen Scheiben wurde sodann mit dem Schwarzloth der genauere Umriss der Zeichnung, den der Ausschnitt der Scheibe nur ganz aus dem Groben hatte andeuten können, nachgezogen und die innere Zeichnung, die Züge eines Gesichts, die Finger einer Hand, die Falten eines Gewandes eingetragen. Nachdem das Schwarzloth in einem besonderen Brennofen aufgeschmolzen worden, fügte man endlich die kleinen Scheiben durch bleierne Sprossen zu grossen Verglasungstafeln aneinander. Besondere Vorkehrungen dienten dazu, letztere gegen das Ausbauchen in Folge ihres eigenen Gewichtes oder durch den Winddruck von aussen zu schützen. Beim Malen mit dem Schwarzloth konnte man in Strichen zeichnen, einen Grund schraffiren, aber auch aus einem mit der Farbe dunkel oder in Halbtönen gedeckten Grund Lichter herauswischen, Muster oder Buchstaben herauskratzen. Strebte man auch dahin, die Verbleiung den Umrissen der Zeichnung anzupassen, so musste man doch bei grösseren Flächen eines Farbtones, für welche die verfügbaren Scheiben nicht reichten, „Nothbleie“ anwenden, welche die Fläche einer Farbe theilten. So weit es möglich, folgte man hierbei den Linien der inneren Zeichnung. Die derben Umrissbleie mit der dunklen Ausfüllung zwischen den Bleizügen und den richtigen, gemalten Umrisslinien hatten nicht nur einen technischen Zweck, sondern standen mit der kunstvollen Wirkung derartiger Fenster in engstem Zusammenhang, denn sie verhindern das Mischen und Verfliessen der Farben an den Stossfugen zweier Scheiben. Ohne sie würde die Darstellung durch eine das Auge peinigende Flimmerwirkung und durch vom Künstler nicht beabsichtigte Mischfarben gestört werden. Anderseits treten die

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

Bleizüge in Folge des Uebergreifens der bei durchfallendem Licht überaus kräftig strahlenden, helleren Farben für das Auge soweit zurück, dass sie die Darstellung nirgend beeinträchtigen.

Die einfachen Hülfsmittel der Glasmaler in dieser frühen Zeit führten von selber zu dem ihren Werken eigenen Stil der Flachmalerei. Die Darstellungen sind colorirte Umrisszeichnungen ohne Schlagschatten und ohne Luftperspective. Wo figürliche Darstellungen vorkommen, pflegen sie in kleinerem Maasstab Felder zu füllen, in welche die ganze Fensterfläche durch Ornamente in regelmässiger Wiederkehr abgetheilt ist, oder sie erscheinen als Standfiguren grösseren Maasstabes, je eine in jeder durch Steinpfosten eingerahmten Abtheilung des Fensters unter einem Baldachin, welcher aus der Steinarchitektur in das Flächenhafte übertragen ist.

Sehr viele Fenster entbehren ganz des figürlichen Schmuckes und zeigen nur ein aus Bändern, Rosetten und anderen geometrischen Formen gebildetes Flachornament, oder ein Schema geometrischer Streifen, welches von einzelnen, meistens als Rosetten gebildeten Knotenpunkten aus mit Pflanzenwerk durchwachsen ist oder endlich in freier Anordnung aufsteigendes Laubwerk. Eine besondere Art der Ornamentfenster sind die „Grisaillen“, welche diese Bezeichnung daher führen, dass sie ganz oder überwiegend aus farblosen, durch Schwarzlothmalereien gedämpften Scheiben bestehen und nur die das Feld gliedernden Streifen und etwa einige Rosetten aus farbigen Glasstücken eingesetzt sind. (S. d. Abb. S. 592.)

Um die Mitte des 14. Jahrhunderts erscheinen folgenreiche technische Neuerungen. Zu dem Schwarzloth tritt das „Kunstgelb“, ein durch Chlorsilber oder Schwefelsilber gefärbtes leichtflüssiges Glas, das sich wie jenes durch Einbrennen auf den Glasscheiben befestigen lässt. Zugleich lernt man, dem Ueberfangglas durch stellenweises Ausschleifen (anfänglich mit einem Feuerstein) die farbige Haut zu nehmen und so in rothem Felde eine weisse Zeichnung hervorzubringen. (Die rothe Farbe auf einen Ueberfang zu beschränken war man genöthigt, weil das durch Kupfer gewonnene Roth in verdünntem Zustande die Glasmasse nicht gleichmässig genug färben und bei stärkerem Zusatz zu wenig Licht durchlassen würde, ein Uebelstand, der vermieden wird, wenn man eine farblose Glasscheibe mit einer dünnen Schicht dunkelroth gefärbten Glases überfängt.) Mit diesem neuen Hülfsmittel konnte man in einem weissen Felde unmittelbar durch Aufmalen gelbe Verzierungen oder grüne in einem blauen Felde darstellen. Man sparte so die Verbleiung zwischen diesen Farben und konnte auch feinere Zeichnungen wiedergeben, als nach dem alten Verfahren möglich war. Ebenso konnte man auch auf das in dem rothen Felde ausgeschliffene weisse Feld malen. Was bei dem Roth eine Nothwendigkeit war, das Ueberfangen, wurde später auch auf andersgefärbte Gläser angewendet, damit man diese ebenso mit Schwarzloth und Kunstgelb auf ausgeschliffenen Stellen bemalen konnte.

Von den neuen technischen Hülfsmitteln macht man für die Ornamentfenster zunächst nur geringen Gebrauch. Dieselben bleiben vorwiegend Grisaillen und ändern sich nur insofern, als das geometrische Netzwerk sich den Formen des gothischen Masswerkes nähert und das füllende Pflanzenwerk sich naturalistisch belebt. Für die Figurenfenster giebt man den Standfiguren den Vorzug vor den Medaillonbildern der älteren Zeit. Die Baldachine über den Figuren wachsen mit der Höhe

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

der Fenster selbst zu einem übertrieben hohen Aufbau gothischer Architecturformen empor. Reicht dieser Bau nicht hin, die ganze Höhe des Fensters zu füllen, so nimmt man über dem Baldachin noch Grisaillemuster zu Hülfe. Den Figuren giebt man gern einen teppichartig, meist in Rauten gemusterten Hintergrund. Neu ist auch das Anbringen von Wappenschilden.

Verglasungstafel eines frühgothischen Kirchenfensters. In rechteckigem Felde rother, achtstrahliger Stern, in welchem ein blauer Kreisbogen mit einbeschriebenem Fünfpass; in der Mitte eine rothe Rose mit gelbem Auge und grünen Kelchzipfeln; die übrigen Flächen ausgefüllt mit Rosengezweig in Grisaillemalerei, die an einzelnen Stellen durch gelbe und violette Deckblätter unterbrochen ist. Niederrhein. Erste Hälfte des 14. Jahrhunderts. (S. obige Abbildung; lichte Breite der Tafel 76 cm.)

Mandorla mit Christuskopf, von einer dunkelrothen, schwarz damascirten und durch ein grünes Kreuz getheilten Glorie umgeben. Am Halse Theile des grünen Gewandes. Innenzeichnung des blass-fleischfarbenen Kopfes in Schwarzloth; noch keine Anwendung von „Kunstgelb". Süddeutschland, 14. Jahrhundert. Angeblich aus Regensburg. (Geschenk des Herrn Stadtbaumeisters F. G. D. Forsmann †.)

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

Gegen Ende des Mittelalters führen technische Erfindungen auch zu einer neuen Behandlungsweise der Darstellungen. Dem Schwarzloth, das jetzt in verschiedenen bräunlichen und gelblichen Tönen vorkommt, und dem Silbergelb gesellt sich als dritte Malfarbe das Eisenroth, und im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts lernte man noch Grün, Violett, Blau und andere Farben als Schmelze zum Einbrennen auf Glastafeln herstellen. Damit konnte man auf farblose Glastafeln so viele Farben nebeneinander malen und einbrennen, wie den Farben des Vorbildes entsprachen, und die Bleizüge beschränken. Freilich erreichten die aufgebrannten Schmelze nicht die leuchtende Farbengluth der alten, in der Masse gefärbten oder überfangenen Gläser. Dafür aber konnte man nunmehr Halbtöne und Abstufungen anbringen, welche dem Glasmaler den Wetteifer mit dem Tafelmaler gestatteten. Hiermit aber war der Keim des Todes in die Kunst gelegt — was anfänglich eine Bereicherung schien, wurde mit der weiteren Entwickelung die Ursache ihres Niederganges. Solange man die alten Ueberlieferungen noch unbewusst pflegte, wurden zunächst noch Werke von hoher Schönheit geschaffen. Die reinen Ornamentfenster treten zurück. Alles drängt zur Darstellung reichen figürlichen Lebens. Man ordnet die Compositionen nicht mehr der durch das steinerne Pfostenwerk dargebotenen Feldertheilung unter, sondern füllt mit ihnen die ganzen Maueröffnungen, ohne Anstoss daran zu nehmen, dass hierbei Figuren von den Pfosten durchschnitten werden. Während die Glasbilder der älteren Zeit durchsichtigen, zwischen den Steinpfosten gespannten Teppichen vergleichbar sind, erscheinen diejenigen der neueren Zeit wie aussen hinter den Pfosten aufgehängte Bildteppiche. Hatte man schon im 15. Jahrhundert die teppichartig gemusterten Hintergründe der Figuren durch die Andeutungen von Landschaften oder Innenräumen zu ersetzen begonnen, so folgte man nunmehr vollends einem durch die neue Technik begünstigten realistischen Zuge. Die Möglichkeit, die Figuren mehr als früher zu modelliren und zu schattiren reifte dabei zum Wetteifer mit der Oelmalerei.

Neben den Figuren werden die Wappen in den Kirchenfenstern des 16. Jahrhunderts bevorzugt. Sie bilden auch die häufigsten Vorwürfe der zum Schmucke der weltlichen Gebäude bestimmten kleinen Glasbilder, in denen die alte Kunst, als sie monumentaler Schöpfungen nicht mehr mächtig war, noch eine köstliche Nachblüthe entfaltete. Bei diesen „Kabinetbildern“ war keine Unterordnung unter die Architektur erforderlich; jedes Bild durfte für sich allein sprechen, und jene verzärtelte Technik, welche den Eindruck des Kirchenfensters neuen Stiles störte, konnte hier in unmittelbarer Nähe des Auges ihre Reize entfalten. In der Schweiz vor anderen Ländern hat die Kabinets-Glasmalerei geblüht, begünstigt durch die gefestigte Sitte, bei vielerlei Anlässen der Gemeinde kunstvolle Glasbilder in die Raths- und Amtshäuser zu stiften, und durch den allgemeinen Brauch der Bürger, einander die Fenster der Wohnhäuser mit gemalten Scheiben zu schmücken. Den Wappen treten hier Schildhalter in malerischen Trachten, reiche Umrahmungen im Rollwerkstil, kleine biblische, landschaftliche und Sittenbilder hinzu. Bis tief in's 17. Jahrhundert arbeiten in der Schweiz noch tüchtige Künstler in den guten Ueberlieferungen der Renaissance. Auch in Nürnberg und Augsburg und anderen Städten blühte die Glasmalerkunst, welche bei Kirchenbauten keine Nahrung mehr fand, noch eine Weile im Dienste ähnlicher Bräuche, wie die Schweiz sie übte. In der zweiten Hälfte des

Im dreizehnten Zimmer. (Erstes der Westseite.)

17. Jahrhunderts schwinden jedoch diese Gepflogenheiten in den Städten. Der gute alte Brauch des „Fensterschenkens“ bleibt nur noch bei den niederdeutschen Bauern lebendig, mehr als ein Jahrhundert länger, als die Städter ihm gehuldigt hatten.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts war die Kunst des Glasmalens in ganz Europa erloschen. In unserem Jahrhundert hat sie neu erfunden werden müssen. Einer ersten Periode, während der die Glasmalerei den alten Wettbewerb mit der Oelmalerei wieder aufnahm, ist eine zweite gefolgt, in der man, geleitet durch bessere Einsicht in das stilistische Wesen der Kunst, den Vorbildern ihrer mittelalterlichen Blüthezeit nachstrebt.

Fensterwappen, hergestellt unter Anwendung von Schwarzloth, Kunstgelb und Malfarben. Vor einer Renaissance-Architectur Heirathswappen der Züricher Familien Schwertzenbach und Stampfer. Schweiz. Ende des 16. Jahrhunderts.

Fensterglasbild. In der Mitte Jonas, vom Walfisch ausgespieen, umgeben von 14 Darstellungen aus den Evangelien in Gelb, Schwarz, Violett und Blau. Unter der Hauptdarstellung Inschrift auf weissem Grunde, der aus dem rothen, für die umgebende Kartusche verwendeten Ueberfang herausgeschliffen ist: „Gleuch wie Jonas Drey Tag und Nacht, Im Bauch dess wallfisch wart. Also auch Christus Am Driten Tag Aufferstanden wardt. Jon. 1.“ Süddeutschland oder Schweiz. Anf. d. 17. Jahrhdts.

Die Glasmalerei in Hamburg und Umgegend.

Nachrichten aus dem Mittelalter weisen nach, dass die Kirchen Hamburgs mit gemalten Fenstern versehen gewesen, von denen jedoch keine Reste sich erhalten haben. Oft stiftete der Rath der Stadt Glasmalereien, bald für hiesige Kirchen und Kapellen oder weltliche Gebäude (z. B. die Dom-, die Marien-Magdalenen-, die Heiligen Geist-Kirche, das St. Johanniskloster, das Eimbeck'sche Haus), bald für auswärtige Kirchen, z. B. für diejenige von Kurslack in den Vierlanden, von Otterndorf im Hannöverschen, für die Nikolaikapelle zu Amsterdam, für das Kloster zu Segeberg. Die Einfügung gemalter Scheiben in die Fenster der Wohnhäuser kam gegen Ende des Mittelalters bei uns in Aufnahme. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts war dieser Brauch schon weit verbreitet und auch auf das Land übergegangen.

In Hamburg waren, wie in den meisten Städten Norddeutschlands, vom Mittelalter her die Maler und die Glaser zu einem und demselben Handwerksamte vereinigt. In den Amtsrollen wird der Glasmalerei mehrfach gedacht und offenbar war jeder Glaser zugleich Glasmaler, wie ihm denn bald nach 1400 als Meisterstück zwei Glastafeln, die eine mit dem Bilde des Heilands am Kreuze zwischen Maria und Johannes, die andere mit dem Ritter St. Jürgen zu Pferde, vorgeschrieben waren. Erst im Jahre 1614 trennen sich Maler und Glaser in besondere Handwerksämter, wobei jenen das Glasmalen, diesen das Flachmalen, Staffiren und Anstreichen verboten wird.

Als gegen Ende des 17. Jahrhunderts die kleineren, in Blei gefassten Scheiben in den Häusern der wohlhabenden Bürger Hamburgs durch grössere Tafeln klaren Glases verdrängt waren, schwanden dort auch die bemalten Scheiben. Ungestört blieb aber deren vielfältiger Gebrauch in den kleinen Landstädten und auf dem Lande. Im 17. und 18. Jahrhundert wiesen die meisten Bauernhäuser, namentlich in den Elbmarschen, einen solchen Schmuck auf, der meistens in den Seitenfenstern angebracht war,

In den westlichen Zimmern. (Möbel-Abtheilung.)

welche die breite, die Wohnräume von der Tenne und den Stallungen trennende Hausdiele erhellten. Nachweislich wurde in mehreren Landstädten, z. B. zu Bergedorf für die Vierlande, zu Wilster am rechten Elbufer unterhalb Hamburgs die Kunst der Glasmalerei getrieben. Ganz allgemein scheinen in den norddeutschen Städten die meisten der für das Land arbeitenden Glaser die Glasmalerei gekannt und Oefen zum Brennen der bemalten Scheiben besessen zu haben.

Sehr zu statten kam dieser Uebung die seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts in hiesiger Gegend nachweisbare Sitte, dass bei Errichtung eines neuen Hauses dem Hausherrn von Angehörigen und Freunden bemalte Glasscheiben geschenkt wurden und deren Spendern nach dem Beziehen des Hauses ein Festmahl, das „Fensterbier“ veranstaltet wurde. In Bergedorf sind (nach Dr. Fr. Voigt) bereits um 1580 Scheiben gemalt worden. Eine erhaltene Rechnung aus dem Jahre 1615 ergiebt, dass der dortige Glaser Claus Gatemann beim Neubau des Pastorates bemalte Scheiben lieferte. Im Jahre 1644 fertigte der Bergedorfer Glaser Jochim Klatte die von den Städten Lübeck und Hamburg für die Kirchwärder Kirche gestifteten Wappen der Städte, und ebenso im Jahre 1685 der Bergedorfer Glaser Henning Schröder diese Wappen in bunter Glasmalerei für die neuerbaute Kirche zu Geesthacht, und wohl auch die daselbst noch erhaltenen Scheiben mit dem Wappen des Amtsverwalters Reimbold und dessen Frau. Als Vorwürfe für die zur Ausschmückung der Bauernhäuser bestimmten Scheiben finden wir Wappen, Berufszeichen, biblische und allegorische Darstellungen, kleine Scenen aus dem Leben des arbeitenden Volkes und aus dem häuslichen Leben, besonders häufig das Bild eines pistolenschiessenden Reiters, dem eine Frau den Trunk kredenzt, ferner Thiere, Blumen, Arabesken, oft mit Sprüchen, stets mit dem Namen des Schenkers und der Jahrzahl. Von der Mitte des 18. Jahrhunderts an verfällt die lange gepflegte Kunst, die Zeichnungen werden roher, die Farben schlechter, endlich verschwinden die bunten Farben ganz, und um 1800 finden sich nur noch bildlose Inschriften in schlechter Schwarzlothmalerei. Dann erlischt der gute alte Brauch des Fensterschenkens.

Bemalte Fensterscheibe aus einem Bauernhause der Vierlande bei Hamburg, 1612. 1/2 nat. Gr.

Fünf ovale Glasscheiben, darunter drei Handwerkerwappen, von Engeln gehalten („Johan Berstede“, „Marten Macken“, „Harmen Ditmers“), zwei bildmässige Scenen: Bierbrauer bei der Arbeit („Arved Schomaker“) und Frau in Landschaft („Ilsebe Broyestz 1612“). (S. d. Abb.) Aus den Vierlanden.

In den westlichen Zimmern. (Möbel-Abtheilung.)

Fünf kleine bemalte Scheiben aus dem Jahre 1717; dargestellt je zwei Personen: Mann, entweder zu Fuss oder zu Pferde, eine Pistole abfeuernd, Frau, diesem einen Trunk darreichend („Heyn Schel", „Heyn Putfarken", „Carsten Gätken", „Anna Schelen", „Margret Meyen"). Aus der Umgegend von Hamburg.

Acht kleine bemalte Scheiben aus den Fenstern eines Vierländer Bauernhauses mit Namen der Geber und bäuerlichen Wappen oder bildlichen Darstellungen. Die Motive der letzteren wechseln, je nachdem Männer oder Frauen die Geber waren, z. B. Bauern zu Pferde („Sievert Schröder 1778", „Peter Heitmann 1778"), Frauen beim Spinnrad oder Klöppelkissen beschäftigt („Becke Grellens 1778", „Grete Bendiecks 1778"). Aus Neuengamme in den Vierlanden.

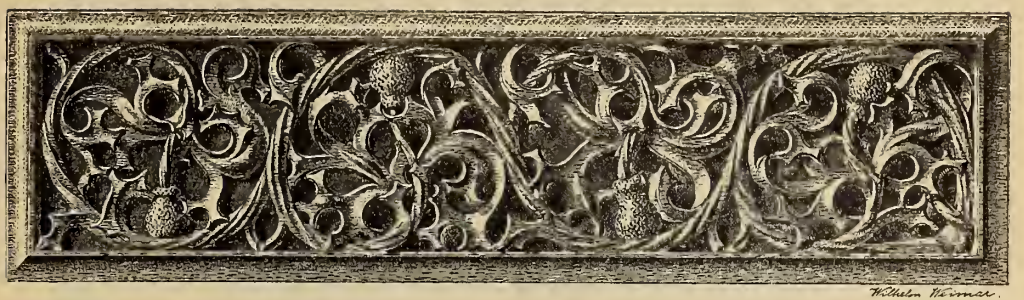
In der Bibliothek des Museums das kleine Musterbuch eines hamburgischen Glasmalers der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit Entwürfen für dergleichen kleine Fensterscheiben. Eine Frau kredenzt einem Herrn den Trunk; ein Reiter feuert seine Pistole in die Luft ab, während ein Mädchen ihm den Becher reicht; ein Jäger schiesst, hinter einem grasenden Pferde versteckt, auf Rebhühner; ein Trompeter bläst einem jungen Paar zum Tanze; ein Koch mit dem Schaumlöffel am Heerde, auf dem ein grosser Kessel am Haken hängt, Geflügel und ein Rippenstück am Spiesse von einem Knaben gedreht wird; ein Lehrer in der Kleinkinderschule; ein Stellmacher; ein bewaffneter Reitersmann lässt am Wege sein Pferd beschlagen; ein Töpfer dreht eine Vase, der schon auf der Scheibe ein Blumenstrauss entblüht — alle bestimmt, gelegentlich für Vertreter der dargestellten Berufe ausgeführt zu werden. Dazwischen in bunter Reihe allegorische Frauen (die Tugenden, die Sinne), etliche biblische Geschichten (Susanna im Bade, Daniel in der Löwengrube) u. A. m., alles für denselben Zweck.

Im selben Zimmer der in Farben ausgeführte Carton Hans Speckter's zu einem Glasbilde der Halle des Vereins für Kunst und Wissenschaft im Patriotischen Hause zu Hamburg. Im Mittelfeld wächst auf einem Felsen der Paradiesesbaum; an seinen Wurzeln nagen eine weisse und eine schwarze Maus (Tag und Nacht); an seinem Stamm auf einer Tafel die Worte: „Eritis sicut deus" (d. h. „Ihr werdet sein gleich Gott"). Zu seinen Seiten entwachsen dem Felsen grosse gothische Blumen, auf denen vor einem Feigengebüsch rechts Adam, links Eva steht, welcher die um den Stamm geringelte Schlange den Apfel reicht. In den Seitenfeldern neben Adam der h. Lucas, dessen Züge an den Altmeister hamburgischer Landschaftsmalerei unserer Zeit, Valentin Ruths, erinnern; neben Eva Minerva, über der ein Spruchband mit den Worten des Archimedes („Gib mir, wo ich stehe, und ich werde die Erde bewegen") in griechischer Sprache. Ueber dem Ganzen Flügelkinder auf einem Regenbogen.

Unter dem Mittelbild die Inschrift:

„Bedenke, daß die Erkenntniß des Guten und Böſen, wenn ſie auch Sünde und Tod in dieſe Welt gebracht hat, zugleich der Anfang aller Tugend und Geſittung iſt, und jedweder Kunſt und Wiſſenſchaft Quelle, und Du wirſt verſtehen, weshalb dieſer Paradieſesbaum, deß goldene Früchte ſchon unſerer Stammmutter lieblich zu eſſen dünketen, als dieſes Vereins vornehmſtes Symbolum, hierher in ſeine Mitte geſetzt iſt .... Und das Fenſter ward vollendet i. J. 1882, nach langem Harren der Stifter, zur Zeit des Regimentes Dr. Hermann Spörri, und iſt gefertiget durch Guſtav Brünner, erdacht und gezeichnet aber von Hans Speckter. Es wurde enthüllt am Stiftungsfeſt des Vereines, Schillers Geburtstag."

Unter den Seitenbildern die Namen der Stifter neben ihren, zum grossen Theil vom Künstler hierfür erfundenen humoristischen Wappen. (Geschenkt von Hans Speckter, geb. 1848, 27. Juli, gest. 1888, 29. October.)



Spätgothische Füllungstafel von Eichenholz, mit durchbrochenem Schnitzwerk, von einem Gestühl in der Marienkirche zu Lübeck. Ende des 15. Jahrhunderts. 1/6 nat. Gr.

Die Möbel.

(Einleitende Betrachtungen.)

Während wir die Geschichte der Keramik, des Bronzegusses, der Edelschmiedekunst durch Jahrtausende an überlieferten Altsachen verfolgen können, sind wir, abgesehen von den aus altaegyptischen Grabkammern zu Tage geförderten Möbeln, für den hölzernen Hausrath des Alterthums und des Mittelalters bis etwa zum vierzehnten Jahrhundert nahezu ausschliesslich auf andere Quellen der Erkenntniss beschränkt. Gelegentliche Erwähnungen in den Schriftwerken und die Darstellungen von Möbeln auf Denkmälern und griechischen Vasenbildern müssen für das Alterthum aushelfen. Für das Mittelalter bieten sich in Verzeichnissen fürstlicher Schätze, in Bilderhandschriften, in Sculpturen mit Darstellungen zeitgenössischen Lebens und in Gemälden, welche biblische Ereignisse in neuzeitiger Umgebung vorführen, weitere Quellen, die um so ergiebiger fliessen, je mehr wir uns der neueren Zeit nähern.

Der Grund, warum, von wenigen Gegenständen des kirchlichen Mobiliars abgesehen, erst das spätere Mittelalter uns Holzmöbel überliefert hat, ist nicht nur in ihrer Vergänglichkeit, sondern auch darin zu suchen, dass die Möbel ihres räumlichen Umfanges und werthlosen Stoffes halber entschiedener und rascher als andere Stücke des Hausrathes beseitigt wurden, wenn Veränderungen in den Lebensgewohnheiten des Einzelnen, in den gesellschaftlichen Sitten oder im herrschenden Geschmack neue Gebrauchsformen und Verzierungsweisen forderten. Auch in den Jahrhunderten seit dem ersten Auftreten der Renaissance wirken dieselben Ursachen überall, wo städtisches Leben in rascherem Wechsel der Formen sich gefällt, der Erhaltung des alten Mobiliars entgegen, während die Landbevölkerungen sich auch auf diesem Gebiete als erhaltende Mächte bewährt haben.

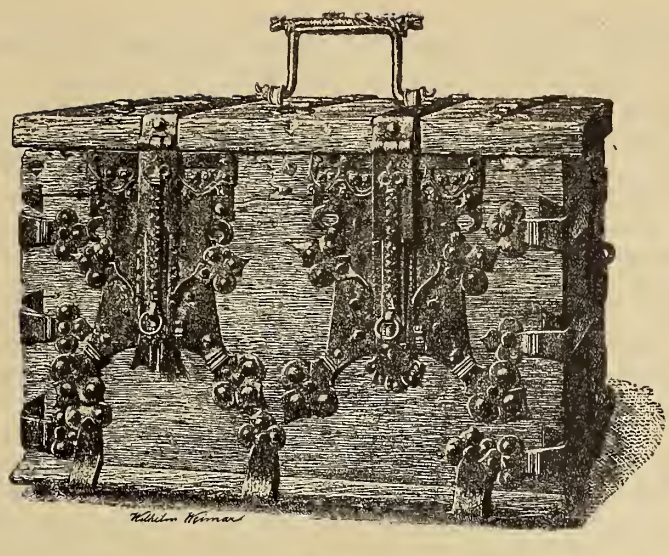
Im Vergleich mit anderen Erzeugnissen des Kunstgewerbes sind die Möbel bis in die jüngste Zeit nur in geringem Umfang Gegenstand des Handels von Land zu Land gewesen. Nur wo der Seeweg die Verfrachtung erleichterte, wie im Verkehr der Niederlande mit England und den deutschen Nordmeersküsten oder ostindischer Kolonien mit dem portugiesischen Mutterlande, sind wohl Möbel in grösserer Menge von den Stätten ihrer Anfertigung über entfernte Länder verstreut worden.

Die vorwiegende Verarbeitung der am leichtesten zu beschaffenden Holzarten, des Nussholzes in südlichen Ländern, des Eichenholzes im Norden, dazu exotischer Hölzer an den Emporien des Welthandels, die den Aufbau des Möbels bestimmenden landesüblichen Wohnungsverhältnisse und Bräuche, sowie örtliche Ueberlieferungen der Werkstätten beeinflussen die Typen der Möbel in höherem Maasse, als dies durch das geschnitzte oder eingelegte Ornament geschieht, das von dem Zeitgeschmack abhängig ist.

Gerade die Landeswüchsigkeit, welche das Holzmöbel in früherer Zeit auszeichnete, sollte dasselbe in den Mittelpunkt der geschichtlichen Betrachtung des Kunstgewerbes rücken. Von Frankreich abgesehen, das seinem wohlverdienten Ruhm, seit zwei bis drei Jahrhunderten an der Spitze der europäischen Möbel-Fabrikation voranzuschreiten, auch durch eingehende Studien seiner alten Möbel gerecht wird, fehlt es aber dafür an den Vorarbeiten. Fast am schlechtesten bestellt ist es mit der Geschichte des deutschen Möbels. (In der besten und verbreitetsten Geschichte der deutschen Renaissance ist unter drei abgebildeten Schränken nur einer deutschen Ursprungs, der zweite ein Holländer, der dritte ein Franzose.) Um so mehr ist diese Gleichgültigkeit gegen die Geschichte des deutschen Möbels zu bedauern, als die Gepflogenheit fast aller Museen und nicht minder der Liebhaber dahin geht, die alten Möbel zu „restauriren", d. h. in einer Weise umzuarbeiten und zu erneuern, wie sie unserem unzureichenden Wissen von ihrer ursprünglichen Erscheinung entspricht. Je länger auf diesem Wege weiter gearbeitet wird, desto schwieriger wird es dereinst sein, die Geschichte des deutschen Möbels zu schreiben.

(Im hamburgischen Museum wird der Erhaltungszustand solcher Möbel, welche einer Ergänzung bedürfen, durch Zeichnungen oder Photographien festgehalten. Ausgewechselte alte Theile werden im Innern des Möbels bewahrt und die vorgenommenen Arbeiten im Inventar vermerkt, so dass nöthigenfalles auf den überlieferten Zustand zurückgegriffen werden kann.)

Die provinzielle Gebundenheit des Möbels, welche sich für Mitteleuropa durch Jahrhunderte nachweisen lässt, schwindet erst im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts mit der Herrschaft des Rococo, welches der erste eigentliche Weltstil wurde. Wenn auch nicht gleichzeitig für alle Länder, verwischen sich doch mehr und mehr die örtlichen Eigenthümlichkeiten der Möbel, und ein Gleiches gilt für die Folgezeit und vollends unter der Herrschaft des Empire-Stiles. Das Wiederaufleben der nationalen Ueberlieferungen und in ihrem Gefolge alsbald auch der alten provinziellen Besonderheiten ist eines der auffälligsten Merkmale, welche den Aufschwung des deutschen Kunstgewerbes im siebenten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts bezeichnen. Die weitere Entwickelung hat wieder zu den internationalen Formen des Rococo geführt und ist jetzt mit Ueberschlagung der historischen Zwischenstufen sprungweise zum Möbelstil des Empire gelangt. Der Einfluss des letzteren wird, wo nicht, wie in Frankreich die Auffrischung welthistorischer Erinnerungen hineinredet, auf andere Gebiete des Kunstgewerbes sich nicht erstrecken. Bei aller Achtung vor der Geschlossenheit dieses Stiles darf man nicht vergessen, dass seine Stärke, aber auch seine Schwäche in der Weise beruht, wie er Motive des klassischen Alterthums verarbeitete. Glaubt unser Kunstgewerbe aus diesem nochmals neues Leben schöpfen zu können, so wird es nicht bei den abgeleiteten Formen des Empire, sondern bei der Antike selber Rath suchen müssen.



Kleine spätgothische Geldtruhe aus Eichenholz, mit schmiedeisernem, verzinntem Beschlag. Die beiden Schlüssellöcher verdeckt durch mit Federn einschnappende Ueberfälle. Holstein, angeblich aus dem Rathhause zu Kiel, ca. 1500. Höhe 27 cm.

Zur Geschichte der Holzmöbel.

Alterthum und Mittelalter.

Zur Geschichte der Holzmöbel.

Der Glaube der alten Aegypter, dass die menschliche Seele, nachdem sie ihre Herrschaft über den vergänglichen Leib verloren, in zwei Bestandtheile zerfalle, von denen der eine zu den Göttern sich aufschwinge, der andere, „Ka“ genannt, an die Reste des Körpers gebannt, ein schemenartiges Dasein führe, hat uns in den Beigaben der Mumien eine Fülle gebräuchlichen oder für die Beisetzung in den Gräbern besonders angefertigten Hausrathes überliefert; darunter Kastenmöbel, Sitzmöbel und kleinere Geräthe aus Holz. Diese lehren uns, dass schon das vorptolemäische Aegypten die wichtigsten der heute üblichen Holzverbindungen kannte, neben dem primitiven Zusammenpflöcken das Verzinken der Bretter und sogar die Construction aus Rahmenwerk und Füllung anwandte, dies jedoch mit dem Unterschiede, dass die Platte noch nicht in eine Nuth der Rahmenhölzer beweglich eingefügt, sondern zwischen denselben durch Holznägel befestigt war. Schnitzwerk und eingelegte Arbeit verbanden sich mit vielfarbiger Bemalung zum Schmuck der Möbel. Unter diesen zeichnen sich mannigfache Sitzmöbel aus. In constructiver Hinsicht fällt an denselben auf, dass für die bequeme Schräghaltung des Rückens durch eine zweite, in stumpfem Winkel vom Sitz aufsteigende Lehne gesorgt ist, welche an ihrem oberen Querholz mit einer am hinteren Rande des Sitzes befestigten oder unmittelbar durch die Verlängerung der hinteren Füsse des Stuhles gebildeten senkrechten Lehne verbunden ist. Bezeichnend ist auch die Gestaltung der Stuhlfüsse nach dem Vorbild der Füsse von Stieren, Antilopen oder Löwen, wobei die den aegyptischen Künstlern eigene Naturbeobachtung dazu geführt hat, die vorderen von den hinteren Füssen

folgerichtig zu unterscheiden. Im selben Geiste haben sie die Querhölzer des Sitzes und die Armlehnen in Thierköpfe endigen lassen, oder wohl auch die Stützen des Sitzes ganz als Thierleiber gebildet.

Die Sammlung besitzt keine alt-ägyptischen Möbel, jedoch einen Mumienkasten aus dem Fayum (Geschenk von Frau Helene Hell). Derselbe hat die Gestalt einer Mumie, von der nur das Haupt aus der Bindenumwickelung hervorragt, ist aus dicken Brettern von Sykomorenholz zusammengepflöckt und auf einem Kreidegrund mit Darstellungen des Todtenkults bemalt. Die Mitte der Darstellungen nimmt die in Gestalt eines Kynokephalos-Affen gebildete Bahre mit dem Todten ein. Unter der Bahre sieht man die vier erst seit der XI. Dynastie vorkommenden und zur Aufnahme der Eingeweide bestimmten Kanopen, welche den vier Todtengenien Amset, Hapi, Tuannitf und Kebsenuf entsprechen und deren Deckel demgemäss einen Menschen-, Affen-, Schakal- und Sperberkopf darstellen. Der Vogel mit Menschenantlitz, welcher über dem Todten emporschwebt, deutet auf den zu den Göttern aufsteigenden Theil der Seele. Oben breitet Isis ihre Fittige schützend über den Todten aus. An den Schultern über dem breiten Brustschmuck der Sperberkopf des Horus. Ueber den Beinen Hieroglyphenstreifen. Die Mumie im Innern dieses Kastens ist mit ähnlich bemalten Pappblättern belegt.

Den vielseitigen, aus bildlichen oder literarischen Quellen geschöpften Nachrichten über das Holzmobiliar der Griechen und Römer stehen nur äusserst spärliche Funde von Holzarbeiten zur Seite, theils aus Gräbern in der Krim, theils aus dem Städtegrab am Fusse des Vesuv. Jene bieten uns neben prachtvollen, mit eingelegter und geschnitzter Arbeit im Stile der Blüthezeit griechischer Kunst verzierten Holzsärgen das Beispiel der Furnierung eines Blindholzes (vielleicht von einer Leier) mit dünnen Blättern aus Buxbaumholz, auf denen von Künstlerhand eingeritzte Zeichnungen die Umrisse ursprünglich bemalter Darstellungen erhalten haben. In Pompeji haben Gipsausgüsse von Hohlräumen, welche einst das nun verkohlte Holz eingenommen hatte, den Beweis vervollständigt, dass schon in römischer Zeit die Construction grösserer Holzflächen aus fest verbundenen Rahmenhölzern mit beweglich eingefügten Fülltafeln und rings um diese aufgesetzten profilirten Leisten in Uebung war.

Dieses alte Constructionsprincip, welches die Brettfläche verstärkt, das Werfen derselben mässigt und den Nachtheilen des Schwindens des Holzes entgegenwirkt, ist in der Folge wohl niemals ganz in Vergessenheit gerathen. Es tritt aber im Mobiliar des gothischen Stiles, wahrscheinlich schon früher, zeitweilig zurück, um durch ein anderes Princip, das Zusammenspunden dicker Bretter zu grossen ungegliederten Flächen ersetzt zu werden, welche dem Maler oder Schnitzer freieren Spielraum boten, als die Feldertheilung. Noch während der Herrschaft der Spätrenaissance findet diese ältere, primitive Construction für die Herstellung der Truhen in einzelnen Gegenden Anwendung. Im Allgemeinen aber ist die gestemmte Arbeit, d. h. die Construction aus Rahmenwerk mit Fülltafeln für die Kastenmöbel des spätgothischen und des Renaissance-Stiles maassgebend. Die Entwickelung vollzieht sich in der Weise, dass man von der Anwendung kleiner Felder ausgeht, auf welche schon die ausschliessliche Verarbeitung gespaltener, daher schmaler Bretter in der älteren Zeit hinleitete. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gewinnt die Fläche an Bedeutung und Umfang gegenüber dem Rahmenwerk, und im 18. Jahrhundert verschwindet während der Herrschaft des Rococo der Gegensatz der vertieften Felder zu den

vorspringenden Rahmen aus der äusseren Erscheinung der meisten Möbel, welche nun durch die alle Flächen glatt umkleidenden gemusterten Fourniere und den plastischen Bronzeschmuck ihr Gepräge erhalten.

In der südwestlichen Gangecke.

Ueber die Holzbearbeitung bei den Griechen und Römern hat Hugo Blümner mit erstaunlichem Fleiss alle litterarischen und in den Denkmälern überlieferten Nachweise gesammelt. Für das Mobiliar des Mittelalters sind Viollet-le-Duc's grosse, lexikographisch angeordnete Werke noch immer eine ergiebige Quelle. Die technologischen Abschnitte, welche die Holzbearbeitung und die Constructionsweisen meisterlich veranschaulichen, werden stets ihren Werth behalten, die geschichtlichen Angaben wird man aber mit äusserster Vorsicht zu prüfen gut thun. Viollet-le-Duc war vor Allem ein Künstler und ein begeisterter Prophet der Kunst des Mittelalters, erst in zweiter Linie ein Geschichtsforscher. Die unverbrüchliche Wahrheitsliebe, deren er in letzterer Eigenschaft bedurfte, ist nur zu oft wankend geworden unter den phantasievollen Eingebungen seines Prophetenthums, und er hat uns als Denkmäler uncontrollirbare Erfindungen seines künstlerischen Genies dargeboten, aus denen der Kunsthandwerker viel lernen kann, die aber den allzu vertrauensseligen Forscher irreleiten.

Das wichtigste Kastenmöbel des Mittelalters ist die Truhe oder Lade (franz. coffre, huche, bahut, italien. cassone). In ihrer einfachen Gestalt als länglich-rechteckiger Kasten mit einem Klappdeckel diente sie, lange ehe in den Schränken und Commoden andere Formen des Kastenmöbels gefunden waren, als Behälter der Kleidungsstücke, des Schmuckes und aller werthvollen kleinen Habe. Sie war in dieser Eigenschaft ein unentbehrliches Möbel jeglichen Hausstandes und gehörte zu den hauptsächlichen Stücken der ersten Einrichtung jeden Ehepaares. Dieser Bestimmung entspricht an vielen Truhen des Mittelalters und der Renaissance die Verzierung mit den Wappen der Eheleute, in Deutschland später oft auch mit denen ihrer Ahnen. Wenn man ausserdem noch der Truhe die Bestimmung, als Sitzbank zu dienen, zuerkannt hat, so trifft das doch nur ausnahmsweise, u. a. für einige mittelalterliche Truhen Frankreichs und die „Banktruhen" der süddeutschen Renaissance zu. In gothischer Zeit waren die deutschen Truhen meist zu hoch, als dass man ohne Kunststücke sich hätte hinaufsetzen können. In Italien beschränkte schon die Profilirung der Deckel das Sitzen auf den Truhen. Richtig aber ist, dass im Mittelalter unter den Sitzbrettern vieler Bänke kastenförmige Behälter angebracht waren, ein noch heute bei niederdeutschen Bauern üblicher Brauch.

Im 13. Jahrhundert waren die Truhen mehr Zimmermanns- als Schreinerarbeit und erhielten ihren Schmuck nicht durch Schnitzwerk, sondern durch den Eisenbeschlag, welcher die aus dicken Brettern zusammengespundeten Wände mit gerundeten, in Blattwerk endigenden Ranken überspann, ähnlich den schmiedeisernen Angelbändern der Kirchthüren des romanischen Stiles. Ein derartiger Eisenbeschlag der Truhen hat sich auch unter der Herrschaft des gothischen Stiles in einigen Gegenden erhalten, in Westfalen z. B. bis weit in das 16. Jahrhundert hinein. Im Allgemeinen aber weicht der Eisenbeschlag dem Schnitzwerk an den Truhen schon zu einer Zeit, wo er am Aeussern der Schränke noch seinen Platz behauptet. Nur der Schlossbeschlag mit dem Ueberfall und der Schlüsselführung erhält sich noch und zwar in gothischen Zierformen, während die übrige

In der südwestlichen Gangecke.

Ausstattung der Truhe schon von der Frührenaissance beherrscht wird. Dann ziehen sich auch die Schlösser, wie früher schon die Angelbänder, mehr und mehr in das Innere des Kastens zurück.

Die Sammlung besitzt eine Anzahl niederdeutscher Truhen des gothischen Stiles und Theile von solchen. Diese sind in dem die niederdeutschen Truhen behandelnden Abschnitt beschrieben; daselbst ist eine dieser Truhen abgebildet.

Eine kleine spätgothische Truhe aus Wälsch-Tirol zeigt norditalienischen Einfluss. Die Nussholzbretter sind durch sehr dicht gestellte Zinken verbunden, aussen ohne Verzierung, innen unter dem Deckel mit Einlagen geometrischen Bandwerkes. An dem eigenartig entwickelten Eisenbeschlag fallen die grossen durchbrochenen Rundscheiben auf, welche an den Ecken des Schlossbleches, als Griffrosetten und unter dem Deckel angebracht und deren gothisirende Laubwerk-Durchbrechungen mit dickem rothem Wollenzeug unterlegt sind. In der Mitte der grössten Rosette untergelegt das gemalte Wappen der venetianischen Familie Giustinian (?).

Schränke weltlichen Gebrauches aus der Zeit vor dem 15. Jahrhundert sind mit Sicherheit nicht nachgewiesen. Nur Kirchenschränke zur Aufbewahrung der gottesdienstlichen Geräthe haben sich vereinzelt in Kirchen Frankreichs erhalten. Der merkwürdigste derselben, in der Kathedrale zu Noyon, erinnert mit seiner von einem Giebeldach überragten Kastenform und den acht hohen Fusspfosten allzusehr an die Gestalt tragbarer Reliquienschreine des 14. Jahrhunderts, als dass wir aus ihm auf die Schränke schliessen dürfen, welche damals in den Wohnungen üblich waren. Auch seine vielfarbige Bemalung knüpft an die Polychromie der Kirchen jener Zeit.

Dass die grossen Flächen der mittelalterlichen Möbel nicht unmittelbar auf dem Holzgrund bemalt wurden, dürfen wir schon aus des deutschen Mönches Theophilus zu Anfang des 12. Jahrhunderts verfasstem Handbuch der technischen Künste folgern. Man klebte Leder, in Ermangelung desselben Flachs- oder Hanfleinwand mit Käseleim auf die mit demselben Klebstoff dauerhaft zusammengefügten Bretter, überzog die Fläche mit einem Gips- oder Kreidegrund und malte hierauf.

Zu Anfang des 15. Jahrhunderts verschwanden im Norden die grossen, zur Bemalung herausfordernden Flächen der Schränke in Folge des Aufkommens der gestemmten Arbeit mit Rahmenwerk und Füllungen. Mit dieser veränderten Construction trat das Schnitzwerk mehr in den Vordergrund. Der Einfluss des gothischen Stiles machte sich, von den festen Gestühlen der Kirchen und anderen unverrückbaren Kirchenmöbeln abgesehen, dabei in der Nachahmung der für die Haustein-Constructionen des Aussenbaues gefundenen Formen weit weniger geltend, als solches manche Neu-Gothiker unserer Zeit in ihren Möbeln durchzuführen versucht haben. Der echte gothische Schrank blieb immer noch ein Holzmöbel, und was er von den Bauformen übernahm, beschränkte sich im Wesentlichen auf die Anwendung der geometrischen Spielereien des Maasswerkes, von denen für das Schnitzwerk der Füllungen ausgiebigster Gebrauch gemacht wurde, und auf in denselben Formen durchbrochene Krönungen. Die geschmiedeten Angelbänder, Schlossbleche und Griffe bilden lange Zeit einen charakteristischen Schmuck dieser Schränke.

Die Sammlung besitzt zwei spätgothische Schränke aus dem Lüneburgischen. Diese sind in dem Abschnitt über die niederdeutschen Schränke beschrieben; daselbst ist einer derselben abgebildet.

In der südwestlichen Gangecke.

Unter den Holzschnitzereien Maasswerk-Verzierungen: durchbrochen in Nussholz-Fülltafeln französischer Herkunft; als Gucklöcher in Eichenholzbrettern von Thüren des ehemaligen Beghinen-Convents in der Steinstrasse zu Hamburg; als Relief auf den Vorderwänden der spätgothischen Truhen aus Lüneburg.

Wie die constructiven Formen der gothischen Haustein-Architektur mit ihrem System von Strebepfeilern, Fialen, Wimpergen und durchbrochenem Maasswerk in den Maueröffnungen auf Arbeiten aus Holz Anwendung fanden, ist an dem reichen Aufsatz des Schalldeckels der Kirche St. Petri in Hamburg zu ersehen. Eine im Maassstab von 1/4 der nat. Grösse von Architekt C. Marchand gezeichnete Aufnahme dieses zierlichen Thurmbaues, einer Arbeit des 14. Jahrhunderts, welche wohl ursprünglich einen Tabernakel-Aufsatz bildete, ist in der Sammlung ausgehängt. Theile von Altarbaldachinen und andern Bruchstücken veranschaulichen des Weiteren diese mit den constructiven Formen spielende Richtung der gothischen Kunst.

In den Füllungen tritt schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts in Frankreich wie in Deutschland das an einen gefalteten Stoff erinnernde Faltwerk auf, dessen Ursprung noch der ausreichenden Erklärung harrt. Weder der Hinweis auf das ältere Bekleben der Holzflächen mit Gewebe oder Pergament (daher die Bezeichnung „parchemin plié“ der Franzosen) noch die Erinnerung an das Verhängen einer Oeffnung der Rahmen-Construction mit einem gewebten Vorhang genügt hierzu. In den Niederlanden und Norddeutschland hat dies Motiv sich noch bis zur Spätrenaissance in zierlicher Durchbildung für Füllungen erhalten.

Beispiele des Faltwerkes, u. A. auf den Füllungen der spätgothischen Schränke der Sammlung aus dem Lüneburgischen, eines niederländischen Renaissance-Schrankes der Mitte des 16. Jahrhunderts, des Vierländer Bauernschrankes v. J. 1599.

In spätgothischer Zeit erscheint in den Füllungen neben dem Maasswerk und dem Faltwerk ein frei erfundenes naturalistisches Ornament von oft sehr reizvoller Bildung. Seine weitere Entwickelung in naturalistischer Richtung wurde überall im Norden durch die Ornamentik der Renaissance mit ihrem in sich abgeschlossenen Formenvorrath zurückgedrängt, dessen plastische Motive sich nirgend glänzender als in den Holzschnitzereien der Möbel entfalteten.

Beispiele spätgothischer Schnitzereien mit Pflanzenwerk in naturalistischer Auffassung mehrfach in der Sammlung der Holzschnitzereien; m. s. u. A. die S. 597 abgebildete Fülltafel von einem Gestühl der Marienkirche zu Lübeck (Geschenk des Herrn Archit. J. H. M. Brekelbaum); eine kleine durchbrochene Fülltafel mit wilden Rosen, von einem Gestühl im Dom zu Lübeck; drei durchbrochene Fülltafeln aus dem Fries einer Wandvertäfelung in der „Piepaven“ genannten Halle des ehemaligen St. Johannisklosters zu Hamburg (Geschenke des Herrn Martin Gensler).

In Schwaben, in der Schweiz und in Tirol, seltener im Norden, tritt das naturalistische Ornament der Spätgothik an den Kastenmöbeln noch in besonderer Weise auf. Es erhebt sich nicht plastisch über die Brettfläche, sondern setzt sich flach von ausgestochenem, dunkel gefärbtem Grunde ab und wird durch vertiefte markige Innenzeichnung, leichte Schattenangabe, bisweilen auch durch Bemalung in seiner Wirkung gehoben.

Beispiele dieses Ornaments, u. A. an dem Bocktisch aus Lüneburg und einer grossen Truhe aus Deutsch-Tirol.

Diese Truhe zeigt den überaus einfachen Aufbau, der den meisten derartigen Möbeln der Tiroler Gothik eigenthümlich ist: eine schlichte, zusammengezinkte Kiste mit vorgesetzten Zierleisten steht lose auf einem aus Brettern zusammengezinktem

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

Untersatz. Dieser ist auf seiner vorderen Fläche mit Rebengerank, das in einem Weinfass wurzelt, die Truhe auf den schmalen, an den vorderen Seitenkanten vorgelegten Brettern und auf der Randleiste des Deckels mit Blumen und Laubwerk in Flachschnitt auf schwarzem Grunde verziert. Die grosse Vorderfläche aus Ahornmaserholz wird durch zwei senkrechte, neben den Kantenbrettern aufgelegte, durchbrochen geschnitzte Maasswerkstreifen verkleinert. Die auf der Innenfläche des Deckels gemalten Wappen mit der Jahreszahl 1579 spätere Zuthat.

In Frankreich waren während des späten Mittelalters eigenthümliche, aus der Verbindung des Kastens mit dem Tisch entsprungene Möbelformen in Gebrauch, welche in den gesellschaftlichen und höfischen Sitten jener Zeit ihre Erklärung finden. Das vornehmste dieser Möbel war das „Dressoir“, der Schautisch, in seiner typischen Gestalt nichts als ein von hohen Füssen getragener stufenförmiger Aufbau mit fester, oben baldachinartig vorkragender Rückwand. Auf seinen, mit gestickten Leinentüchern bedeckten Börtern, deren Zahl mit dem Range des Besitzers stieg, stellte man bei Gastmählern und feierlichen Gelegenheiten Gold- und Silbergeräthe und kostbare Glasgefässe zur Schau. Die kleinere Credenz, „crédence“, war von ähnlicher Anlage, entbehrte aber des Stufenbaues und hatte unter der Platte, auf die man die zur unmittelbaren Benutzung bestimmten Speisegeräthe und Trinkgefässe stellte, einen verschliessbaren, zu deren Aufbewahrung bestimmten Kasten, unter dem ein offener Raum zum Aufstellen von Kannen und grösseren Gefässen diente. Auch in eins verschmolzen kommen beide Möbelformen vor; in dieser Verbindung sind sie die Vorläufer des „Buffet“, „Sideboard“, „Credenz“ genannten Möbels der neueren Zeit. Ehe Dressoir und Credenz diese Umwandelung erfuhren, erschienen sie in Frankreich in einer Form, welche im westlichen Deutschland auch zur Zeit der Frührenaissance gebräuchlich war, und als „Stollenschrank“ bezeichnet wird. Diese besteht aus einem unteren, breiten offenen Fach und darüber einem hinten von der Rückwand des Möbels, vorn von zwei Füssen, den Stollen, getragenen, in mehrere Schubfächer und mit Thüren verschliessbare Abtheile gegliederten Schrank von mässiger Höhe. Diese Abart des Dressoirs spielt noch im Frankreich der Renaissance eine hervorragende Rolle; zu ihr gehören viele der schönsten uns erhaltenen Prunkmöbel.

Der Tisch des Mittelalters war, insofern er nicht nur aus mit Brettern belegten Böcken bestand, ein weniger einfaches Möbel als der heutige Tisch, zumal wenn er nicht nur als Speisetisch diente, sondern in seinem hohlen Inneren unter der verschiebbaren Platte oder in Schubfächern allerlei Behälter zur Bewahrung kleinen Schreibegeräthes oder anderer Dinge persönlichen Gebrauches darbot. Bei den deutschen Tischen wurde zu diesem Zwecke die Zarge sehr hoch bemessen und der so gewonnene flache Kasten an seinen Schmalseiten durch zwei kräftige profilirte Stützen von der Breite des Tisches getragen, welche mit Stegen und Fussbrettern zu einem Bock verbunden waren. Aus dieser gothischen Grundform hat sich in Frankreich der typische Tisch der Renaissance entwickelt.

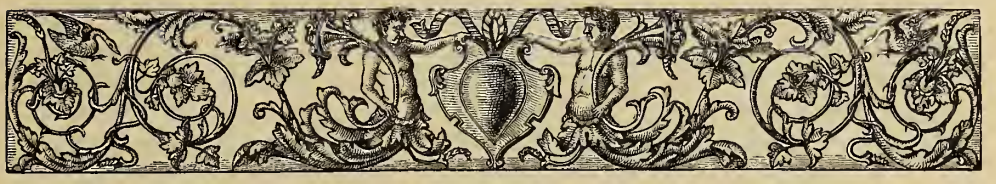
Ein gutes Beispiel eines spätgothischen Tisches ist aus Lüneburg in die Sammlung gelangt; er ist ein sog. Bocktisch und besteht aus zwei Theilen, dem Bocktheil und dem Zargentheil, welcher lose auf den Bock gesetzt ist und durch Holzzapfen in seiner Lage erhalten wird. Der Bock besteht aus zwei senkrechten, profilirten Stützen, die aus vier dicken Rahmenstücken und einer kleinen vertieft

liegenden Fülltafel zusammengesetzt und mit einander durch zwei starke, kantige Spriegel verbunden sind. Die Verzapfungen letzterer mit den Stützen sind an der Aussenfläche derselben durch geschnitzte Rosetten betont. Der Raum zwischen den Spriegeln, den Stützen und der unteren Fläche des Zargentheils ist durch schlichte Bretter zu einem nach oben erweiterten Kasten gestaltet. Eine durch eine (fehlende) Klappe verschliessbare Oeffnung im Boden des Zargenaufsatzes gestattet, kleine Gegenstände vom Innern des Tisches aus in diesen Kasten zu legen. Der Zargentheil bildet einen flachen Kasten, als dessen Deckel die verschiebbare Tischplatte dient; in seinem Innern sind an drei Seiten Galerien angebracht. Diese Galerien, die Aussenfläche der hohen Zarge, die Spriegel und die kleine Füllung in den Stützen sind mit flachem Pflanzenwerk in ausgestochenem, geschwärztem Grunde verziert.

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

Mannigfache Formen der Sitzmöbel lassen sich schon für das Mittelalter nachweisen. Feste Bänke an den Wänden, bewegliche mit verstellbaren Rückenlehnen, Faltstühle, lehnenlose Sitze und thronförmige, den Platz des Schlossherrn auszeichnende Lehnsessel mit kastenförmigem, verschliessbarem Sitz, dessen Seitenwände sich bis zu den Armlehnen erheben, und mit hoher, prächtig geschnitzter Rückenwand haben sich hier und da erhalten; Gestühle letzterer Art auch mit der Bestimmung als Herrensitze in Kirchen.

Sind schon erhaltene Tische und Stühle des Mittelalters grosse Seltenheiten, so gilt dies vollends von den Betten. Aus der spätesten Zeit der Gothik sind in Süddeutschland kastenförmig umbaute Betten überliefert. Aus Abbildungen dürfen wir schliessen, dass, wo Betthimmel angewendet wurden, diese an der Zimmerdecke hängend befestigt waren. Erst mit der Renaissance erscheint der von säulenförmigen Verlängerungen der Eckpfosten des Lagers getragene Baldachin.



Fries, aus Nussholz geschnitzt, von der Vorderseite einer Truhe. Nord-Italien, Anfang des 16. Jahrhunderts. Länge 1 m 60 cm.

Die Renaissance.

Vom Mittelalter hat die Renaissance die Truhe als wichtigstes Kastenmöbel übernommen. In Italien waren lange Zeit neben ihr Schrankmöbel nur ganz ausnahmsweise im Gebrauch. Dort, in Frankreich und in Deutschland hat die Truhe noch während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts überall auch den Städtern gedient, gegen das Ende desselben wird sie durch den Schrank verdrängt und bleibt nur noch im Gebrauch der Bauern, die ihr bis in unsere Zeit treu geblieben sind. Wohnungsenge in den Städten hat neuerdings der Truhe, die nunmehr endlich zum Sitzmöbel geworden ist, wieder den Zugang auf die Vorplätze der städtischen Häuser eröffnet.

Im dreizehnten Zimmer. (Erstes der Westseite.)

Im 15. Jahrhundert herrschte in Italien für den Schmuck der Truhen neben dem Schnitzwerk noch lange die mittelalterliche Art der Bemalung in Verbindung mit geformten und vergoldeten Stuck-Ornamenten. Weniger findet die in den Gestühlen der Kirchen zur Kunst entfaltete Intarsia auf die Truhen Anwendung. Sie wurde oft dadurch ersetzt, dass man in das

massive Holz vertiefte Ornamente schnitt und ritzte und mit elfenbeinfarbener Masse ausfüllte. Im 16. Jahrhundert tritt das Schnitzwerk mehr in den Vordergrund. Die Truhe bleibt nicht, wie im Norden, ein verzierter rechteckiger Kasten, sondern erhält ein reicher durchgebildetes, geschwungenes Profil. Ihre Vorderwand unterliegt nicht der Gliederung in kleine rechteckige Rahmenfelder, sondern wird anfänglich als ein langes, schmales, umrahmtes Feld gebildet, welches mit einem von Künstlerhand gemalten Gemälde oder mit Schnitzwerk, entweder symmetrischem Ornament, oder Figuren in friesförmiger Anordnung gefüllt wird. Aus dem Hochrelief dieser Figurenfriese, die sich bisweilen, so an den beiden herrlichen Truhen des Berliner Kunstgewerbemuseums mit dem Tod der Niobiden und dem Triumph des Neptun, zu Kunstwerken erheben, sprechen Erinnerungen an den reichen Sculpturenschmuck antiker Marmor-Sarkophage.

Im dreizehnten Zimmer. (Erstes der Westseite.)

Die geschnitzte Truhe der italienischen Renaissance ist durch mehrere vollständige Stücke und Vorderplatten, sämmtlich aus Nussholz, vertreten. Zwei klauenfüssige Truhen und drei Platten zeigen die am häufigsten vorkommende Anordnung mit einem Wappenschilde, das von Greifen, weiblichen Halbfiguren oder Putten gehalten wird, aus deren Blätterschurz lang geschwungene, mit Vögeln oder grottesken Thieren belebte Akanthusranken hervorwachsen. Die Wappen wurden meist nur auf den Schild gemalt und sind daher bei der Mehrzahl durch spätere Reinigungsversuche verwischt worden. In einem geschnitzten Schilde mit dem von den römischen Cesi geführten Baum auf einem Dreiberg zeigt das Schildeshaupt drei Wappenlilien, ein in italienischen Wappen häufig angebrachtes Zeichen, dass ihr Träger zur Guelfen- bezw. Anjou-Partei gehöre. Am Haupt eines anderen Truhenwappens ist der Adler, das Abzeichen der Anhänger der Ghibellinen- oder Kaiser-Partei, angebracht. Alle diese Truhen gehören noch der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts an. (S. d. Abb. S. 605.)

Aus Venedig stammt eine derselben Zeit angehörige vollständige Truhe, deren Schnitzwerk durch theilweise Vergoldung wirksam gehoben ist; ihre Vorderwand ist durch drei geschweifte, aus dem vollen Holz geschnitzte Eierstabrahmen gegliedert, von denen der mittlere mit einem Wappenschilde, die seitlichen mit Grottesken, und deren Zwischenfelder mit Blattwerk gefüllt sind.

Arbeiten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wo das aus den umgerollten Schildrändern entwickelte Rollwerk schon ein ganz selbstständiges Leben führt und die Akanthusranke verdrängt hat, sind zwei ebenfalls aus Nussholz geschnitzte Truhen. Die eine, aus Bologna, von derberer Arbeit, ist vollständig, auch mit den ursprünglichen Voluten- und Maskenfüssen erhalten. Sie zeigt inmitten einer länglichen Rollwerk-Kartusche eine figürliche Schnitzerei aus der Geschichte des alten Roms. Coriolan, von volscischen Kriegern begleitet, ist an die Stadtmauer herangesprengt; auf dieser erscheint seine Mutter Veturia und entblösst die Brüste, die den Sohn genährt haben, um seinen harten Sinn zu erweichen, damit er von der Belagerung seiner Vaterstadt abstehe.

Die andere Truhe, von der nur die Vorderwand erhalten ist, stammt aus Venedig und ist von reicher, feinerer Arbeit mit hohem, zum Theil vergoldeten Relief. Das breite Mittelstück wird an den Enden eingefasst von vortretenden Hochfeldern, in welchen Paare aneinandergefesselter Grotteskfiguren (Faun und Mänade). Drei kräftige Rollwerkrahmen, jeder oben und unten mit ausdrucksvollen satyresken Masken besetzt, gliedern das Mittelstück in drei Felder. In dem mittleren Orpheus, mit seinem Saitenspiel Thiere und Steine bezaubernd. Rechts und links, kleinen Hermenfiguren um den Hals gehängt, die Wappenschilde der beiden venetianischen Familien Loredan und Canal.

Die Intarsia-Truhe der italienischen Renaissance ist durch zwei Beispiele vertreten. Die eine, aus Venedig, ist ganz mit zierlichen Arabesken übersponnen, welche sich elfenbeinweiss vom Nussbaumgrunde abheben, jedoch nicht durch eingelegtes Elfenbein, sondern durch das Ausfüllen der vertieften Ornamente mit einer weissen Kittmasse hergestellt sind. Die andere, ebenfalls norditalienische Arbeit, gehört schon der Verfallzeit der Technik, dem Ende des 16. Jahrhunderts an, und zeigt das ebenerwähnte Verfahren auf den Einfassungen in Verbindung mit echter Intarsia in den Füllungen.

Im südwestlichen Eckzimmer.

Im dritten Zimmer.

In Frankreich verzierte man im 16. Jahrhundert die Truhen vorwiegend mit Schnitzwerk, welches anfänglich nur die Fülltafeln zwischen dem schlichten Rahmenwerk oder die ganze ungegliederte Vorderwand mit grottesken Ranken in symmetrischer Anordnung überspann, später auch in Gestalt von Hermen und Karyatiden die senkrechten Glieder betonte und die reichen Profile aller Einfassungen mit zierlichen Ornamenten musterte.

Die aus Nussholz geschnitzte Vorderwand einer französischen Truhe der Mitte des 16. Jahrhunderts zeigt in flachem Relief von flotter Zeichnung aber manierierter und wenig kunstvoller Ausführung in der Mitte eine Frauenbüste in einem runden Medaillon, das von geflügelten Putten gehalten wird; aus deren Blätterschurzen entwachsen symmetrische, in regellosen Windungen die Fläche füllende, magere Ranken mit grossen Blättern, grottesken Köpfen und pickenden Vögeln.

Im westlichen Gang.

Eine ähnliche Entwickelung nahm die Truhe auch im nördlichen Deutschland, nur dass hier an Stelle des Ornamentes auf den grossen Flächen reiche figürliche Darstellungen traten und die Ornamentirung der Rahmenprofile unterblieb. Anders gestaltete sich die Truhe im südlichen Deutschland, in Franken, Schwaben, in der Schweiz und in Tirol; dort wurde noch weit in's 16. Jahrhundert hinein die von der Gothik übernommene Verzierung mit flachem Ornament in ausgestochenem Grund gepflegt. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts kommt dort auch die eingelegte, gebrannte und gefärbte Holzarbeit in Aufnahme; sie findet vielseitige Anwendung und bleibt lange in Uebung. Zugleich erstreckt sich die architektonische Gliederung, welche dem süddeutschen Schrank der Spätrenaissance sein Gepräge giebt, auch auf die Truhe.

Ein gutes Beispiel der süddeutschen Intarsia-Truhen bietet die Banktruhe aus Ulm. Dem aus Eichenholzbrettern einfach zusammengefügten Kasten sind auf der Vorderseite drei kurze senkrechte Bretter (Lisenen) vorgelegt, welche Mauresken von hellem Ahornholz in schwarzem Grunde (? Jacaranda) zeigen. Die beiden grossen Zwischenfelder sind mit ebensolchen, reichverschlungenen Ornamenten gefüllt und von schmalen Ranken-Streifen mit grüngebeizten Blättern und durch Brennen schattirten Früchten umrahmt. Ulmer Arbeit der Mitte des 16. Jahrhunderts. (Angekauft aus dem Vermächtniss des Herrn Architekten Eduard Hallier.)

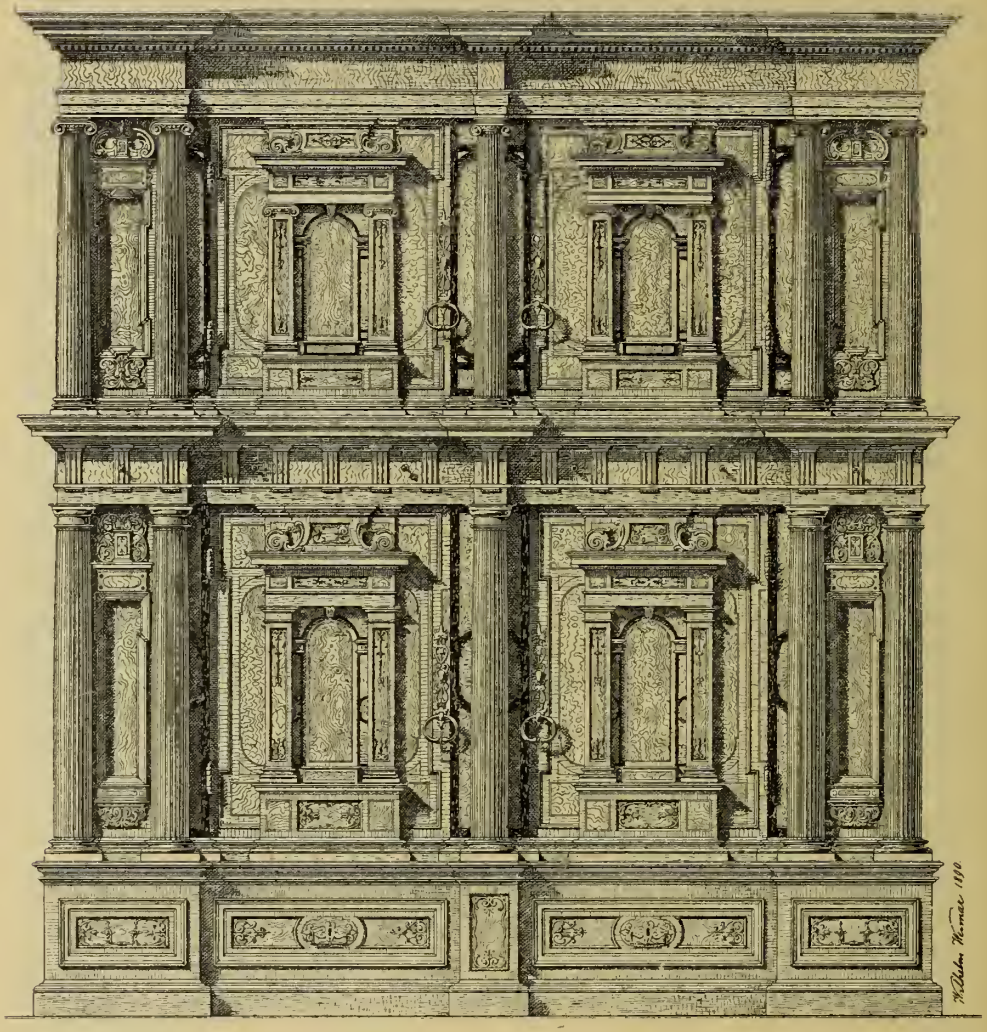
Im dreizehnten Zimmer. (Erstes der Westseite.)

Ein kleiner Kasten aus Nürnberg mit der Jahreszahl 1563 zeigt oben und an den Seiten zweifarbiges Flachornament in hellem Grund, vorn ein kleines Gefäss mit Blüthenzweigen in mehrfarbiger Beizung.

Die technische Herstellung der Intarsia bei diesen frühen süddeutschen Arbeiten weicht von dem später und heute noch gebräuchlichen Verfahren ab. Man leimte (wie an dem ausliegenden Bruchstück einer solchen Füllung zu sehen) auf das Blindholz ein starkes Furnier des Grundholzes z. B. Ahorn, pauste die Zeichnung darauf und stach mit dem geraden oder hohlen Stecheisen alle Theile des Grundholzes heraus, welche eine Einlage erhalten sollten. Diese Einlagen wurden dann

Im dreizehnten Zimmer. (Erstes der Westseite.)

aus einem Furnierblatt z. B. Nussholz geschnitten und einzeln in die Vertiefungen geleimt. Später schnitt man das Grundholz und das Ornament mit der Bandsäge aus zwei aufeinander gelegten Furnierblättern und erhielt dadurch zwei Füllungen auf einmal, die eine mit hellem Grundholz, in dessen Ausschnitte das dunkle Ornament passte, die andere mit dunklem Grundholz und heller Einlage. Diese verschiedenen



Nürnberger Schrank der Spätrenaissance. Aus Eichenholz, die aufgelegten geschnitzten Ornamente nnd die Gliederungen aus Nussholz; die grossen Flächen der Thüren und der Fries am Hauptgesims furniert mit ungarischem Eschenholz, die Metopen am Zwischengesims Ahornholz; die einfassenden Streifen Ahorn- oder Nussholz. Schmiedeiserner Beschlag verzinnt. Anfang des 17. Jahrhdts. Höhe 2,60 m, Breite 2,25 m. (Geschenk des Hamburger Gewerbevereins.)

Verfahren beeinflussten auch den Stil des Ornaments. Bei dem letzterwähnten Verfahren hat die Zeichnung darauf Rücksicht zu nehmen, dass die Grundplatte, einmal die helle, das andere Mal die dunkle, ein Ganzes bildet und zusammenhängend aufgeleimt werden kann; wenn z. B. zwei Ranken der Einlage sich schneiden, wird die eine von ihnen von zwei schmalen Stegen des Grundholzes begleitet sein. Dies

kann man z. B. beobachten an den Intarsien des Schänkschrankes aus der Wilstermarsch. Bei dem älteren Verfahren hatte der Zeichner völlige Freiheit, er konnte die Züge seiner Ranken vielfach kreuzen, ohne Stege stehen zu lassen, weil er nicht das Auseinanderfallen der schon aufgeleimten Grundplatte zu befürchten brauchte. Daher finden sich an den älteren Intarsien, z. B. an der Ulmer Truhe, zarte, sich vielfach schneidende, wie mit der Feder gerissene Ornamentzüge.

Im dreizehnten Zimmer. (Erstes der Westseite.)

Im Gegensatz zu Italien, das im 16. Jahrhundert noch der Truhe den Vorzug vor dem Schranke gab, gestalteten Deutschland, Frankreich und die Niederlande diesen auf das mannigfachste, jedes Land auf eigene Art. Im südlichen Deutschland herrscht lange Zeit ein Schrank, der aus zwei, mit je zwei Thüren sich öffnenden und lose aufeinandergestellten Kasten besteht, wie ihn ähnlich aufgebaut schon die Spätgothik gekannt hatte. An Stelle des Maasswerkes oder des naturalistischen Gerankes auf den flachen Lisenen und den kaum profilirten Gesimsen treten zunächst, doch nur auf kurze Zeit, kandelaberartige Pflanzen-Gebilde in den vertieften Pfeilerflächen und antikisirende Friesornamente an den Simsen, bald und für längere Zeit Säulen und Gebälke, welche nach allen Regeln der Säulenordnungen gegliedert und bemessen werden. Um die vorschriftsmässigen Sockel und Zwischengebälke dieser Schreiner-Architekturen räumlich auszunutzen, ordnet man in ihnen Schubladen an. Rein architektonische Formen, wie die Säulenbücher sie darboten, beherrschten den plastischen Zierath; die Flächen aber schmückte man, wo man sich nicht mit der natürlichen Zeichnung des Maserfurnieres begnügte, mit eingelegten Ornamenten. Blumengefüllte Vasen und Figuren in Kartuschen oder Umrahmungen aus krausem, zu plastischer Wirkung schattirtem Rollwerk verdrängten hier bald das reine Flächenornament der Mauresken, mit denen man begonnen hatte.

Ein typisches Beispiel süddeutscher Schreiner-Architektur der Spätrenaissance ist der auf S. 608 abgebildete Nürnberger Schrank.

Eine andere Entwickelung nahm der Schrank im deutschen Norden. Frei von architektonischem Zwang gliederte man ihn nach dem Vorgang der vielthürigen gothischen Schränke des Nordens in kleine Fächer verschiedener Grösse, zumeist in drei Reihen übereinander, wobei ein mittleres, das grösste Fach anstatt mit einer Thür, mit einer Klappe verschlossen wurde, welche, aufgeschlagen und durch zwei eiserne Gleitstangen in wagerechter Lage erhalten, als Tisch dienen konnte. Erst die Spätrenaissance schmückte das bis dahin schlichte Rahmenwerk dieses vielthürigen Schrankes mit Formen, welche der Baukunst entnommen wurden, aber zumeist in Gestalt von Hermen, Karyatiden, Consolköpfen der Freude der Niederdeutschen an figürlicher Plastik Ausdruck gaben. Erst unter holländischem Einfluss treten vereinzelt Säulen und andere rein architektonische Formen auf. Aus den Füllungen der niederdeutschen Schränke wird in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts das bis dahin herrschende gothische Faltwerk durch das symmetrisch angeordnete, oft einen vorspringenden Idealkopf umfassende Pflanzen-Ornament der niederländischen Frührenaissance vertrieben. Dieses weicht nach kurzer Blüthe dem rein figürlichen Schnitzwerk, welches die biblischen Historien in der volksthümlichen Weise der Holzschnittbilder aus den deutschen Bibelausgaben wiedergiebt. Füllungen, welche das mit grottesken Figuren, Masken und Fruchtbüscheln vermischte Rollwerk des Floris-Stiles der

Im dreizehnten Zimmer. (Erstes der Westseite.)

Niederländer enthalten, begegnen uns fast nur auf den kleineren Flächen der Friese und Schubfächer. Jedes grössere Feld wird dem figürlichen Relief eingeräumt. Intarsien werden nicht als Hauptsache angebracht, aber gelegentlich als Einfassungen geschnitzter Tafeln und auf anderen kleinen Flächen, jedoch immer nur als zweifarbiges Flachornament in den Naturfarben des Holzes.

Die niederdeutschen Schränke der Sammlung sind in einem besonderen Abschnitt beschrieben. Dort ist auch auf S. 645 der Archivschrank aus dem Rathhaus der Stadt Buxtehude v. J. 1544, ein typisches Beispiel für den Schrank der niederdeutschen Frührenaissance, abgebildet.

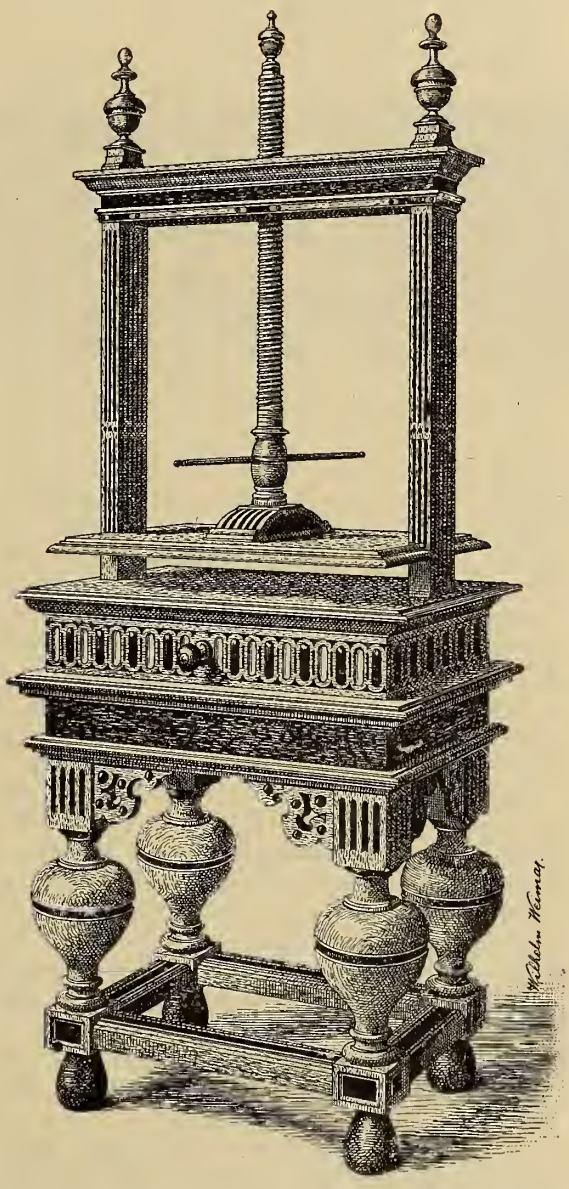
Ganz eigenartig gestaltet sich der französische Schrank der Renaissance. In der Regel besteht er wie der süddeutsche Schrank aus zwei ohne festen Verband aufeinander gestellten Hälften. Der obere Kasten aber setzt die Flächen und Glieder des unteren nicht unmittelbar fort; an den Seiten und vorn etwas eingezogen, zeigt er schlankeren Aufbau als dieser, und oft ist die Zahl seiner Fächer kleiner oder grösser als am Unterkasten. Ueber dem Hauptgesims, welches bei den deutschen Schränken wagerecht abschliesst, zeigt der französische Schrank häufig noch einen rein decorativen Aufsatz in Gestalt eines gebrochenen Giebels, eines Nischenbaues oder eines Ornaments von bewegtem Umriss. Mit Vorliebe ersetzt man die Säulen durch grotteske Hermengebilde und füllt die Flächen durch reiches Schnitzwerk, in dem grotteske Motive und Rollwerk vorherrschen. Oft auch treten in den Füllungen kunstvolle figürliche Schnitzereien auf, von denen die im Medaillenstil flach durchgeführten am bewundernswerthesten und den französischen Möbeln eigenthümlich sind. Die Motive dieser Schnitzwerke sind zumeist dem klassischen Alterthum entnommen. In ihnen macht sich der italienische Ursprung und das höfische Leben der französischen Renaissance ebenso geltend, wie in den biblischen Bildschnitzereien der niederdeutschen Möbel Eindrücke der gothischen Schnitzaltäre und der Einfluss der dem Volke durch die Uebersetzung in seine Sprache erschlossenen heiligen Schrift fortwirken. Eigenthümlich ist den französischen Schränken die nicht seltene Anwendung von Einlagen bunter Marmorplatten. Auch Holzintarsien kommen vor, werden jedoch nicht, wie in Süddeutschland, zur Hauptsache.

. Die Sammlung besitzt kein vollständiges Möbel der französischen Renaissance. Einige Fülltafeln veranschaulichen die Entwickelung des geschnitzten Ornaments im 16. Jahrhundert.

In den Niederlanden vollzog sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts der Uebergang von dem einfachen, nur aus Rahmenwerk und Füllungen construirten Schrankmöbel der Frührenaissance zu dem architektonisch gegliederten Möbel der Spätrenaissance unter dem Einfluss eines der fruchtbarsten Ornament-Zeichner und -Stecher aller Zeiten, des Hans Vredeman de Vriese. Die Architekturformen überwuchern dort jedoch nicht in dem Maasse, wie sie in Süddeutschland den Schrank zu einem verkleinerten Haus gestalten. Der gewöhnliche Schrank ist in der Regel von rechteckiger Gesammtform, mit einem unteren und einem oberen Fach, welche durch Doppelthüren geschlossen und durch ein oft wulstförmig gebildetes Zwischenglied getrennt werden. Die Lisenen sind mit Pfeilerstreifen, Halbsäulen oder Karyatiden belegt, welche sich auf der Schlagleiste wiederholen. Auf reiche und zierliche Gliederung aller Profile.

insbesondere auch der Rahmenleisten der Thüren wird viel Sorgfalt verwendet. Figürliches Schnitzwerk wird nur in mässiger Fülle angebracht, niemals so zur Hauptsache wie bei den gleichzeitigen niederdeutschen Möbeln. Ebenholz und andere exotische Hölzer werden als Füllungen inmitten der breiten Thürrahmen, als aufgesetzte Tropfen, Leisten, Knöpfe, als aufgeleimte gesägte Flachornamente dem Eichenholz hinzugefügt. Gerade die Möbel dieser Art haben im Norden weite Verbreitung gefunden und vielfach als Vorbilder gedient.

Im vierzehnten Zimmer. (Zweites der Westseite.)



Niederländische Leinenpresse der Spätrenaissance, aus Eichenholz mit Ein- und Auflagen aus Ebenholz, ca. 1600. 1/10 nat. Gr.

Die Sammlung besitzt vier Schränke dieser Art, welche in dem Abschnitt über die niederdeutschen Schränke beschrieben werden. Weit in das 17. Jahrhundert hat diese Art sich erhalten; sie wird erst abgelöst gegen die Mitte desselben von den ebenfalls in Holland entstandenen Schränken mit Säulen-Architektur und Akanthus-Ornament.

Auch zwei Tische der Sammlung erinnern an die Entwürfe Vredeman's. Beide sind Ausziehtische; ihre Zarge wird von vier kräftigen, gedrehten, balusterförmigen Füssen getragen, zwischen denen an den Schmalseiten zwei kurze, gebrochene Fussbretter und unter der Mitte ein diese verbindendes, langes Fussbrett angebracht sind. Der einfachere dieser Tische wurde in Utrecht erworben, der reichere, aus der Magnussen'schen Sammlung, stammt aus Brecklum, unweit von Husum, ist aber sicher ebenfalls holländische Arbeit. Die Vasenform der Füsse wird bei diesem Tisch durch aufgelegte Rundfalten und Tropfen aus Ebenholz betont, die an gebuckelte Metallarbeit erinnern.

Im vierzehnten Zimmer. Zweites der Westseite.)

Auf denselben Ursprung ist eine ebenfalls aus der Magnussen'schen Sammlung erworbene Leinenpresse zurückzuführen. Dergleichen Pressen waren in den niederdeutschen Bürgerhäusern bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts im Gebrauch. Um diese Zeit verschwanden sie als selbstständige Möbel; ihre Vorrichtung wurde aber in den geschlossenen Obertheil eines „Presse" genannten Schrankes verlegt, der in seinen übrigen Gelassen der Aufbewahrung von Tischgeräth und Leinentüchern für die Tafel diente. (S. d. Abb. S. 611.)

Intarsia-Füllung von einem indisch-portugiesischen Kabinet. Ende des 16. Jahrhunderts. 1/3 nat. G.

Neben den grossen Schränken finden wir überall kleinere Kastenmöbel für verschiedene Gebrauchszwecke; so am deutschen Niederrhein und in den Niederlanden die Stollenschränke, in Frankreich die Credenzen, in Süddeutschland die schlanken Waschschränkchen mit dem zinnernen Wasserbehälter und der Schale zum Händewaschen. Hängeschränkchen und vielerlei andere Formen, wie sie örtlicher Brauch und die Wohnungsanlage mit sich brachten. In Süddeutschland treten um diese Zeit schon Kastenmöbel mit flachen, grossen Schubfächern, die Vorläufer der Commode, häufiger auf. Von besonderer Bedeutung wird der Kabinetschrank, auch Kunstschrank genannt wegen der auf seine Herstellung vielfach verwendeten Kunst. Ursprünglich war der Kabinetschrank nur ein rechteckiger mit einer Klappe oder Doppelthür verschliessbarer Kasten mit Fächern in grösserer Anzahl zum Bewahren von Kostbarkeiten, kleinem Geräth oder Briefschaften. Später wurde er mehr und mehr zum Prunkschrank; nicht nur die Schreiner, Schnitzer und Einleger wetteiferten in seiner Ausstattung, auch die Goldschmiede, die Steinschneider, die Maler, alle Kleinkünstler wurden zu Hülfe gerufen. Seine eigentliche Blüthe aber fällt erst in das 17. Jahrhundert, das den Kabinetkasten auf einen seiner reichen Ausstattung entsprechenden tischförmigen Unterbau erhob und seine verschwenderische Ausschmückung auf den Gipfel trieb. Im 18. Jahrhundert sinkt der Kabinetschrank wieder von seiner Höhe herab, um bald ganz aus den Gewohnheiten der vornehmen Gesellschaft zu verschwinden.

Der älteste Kabinetschrank der Sammlung stammt aus Spanien, wo diese Form des Kastenmöbels schon zu einer Zeit in Aufnahme kam, als dort noch maurischer Einfluss im Kunstgewerbe fortwirkte. An denselben erinnern bei diesem Kabinet jedoch nur die eingelegten Sterne aus gebrochenem Bandwerk auf der Innenfläche des Deckels. Die Schreinerarbeit ist, wie meistens an den spanischen Möbeln, von roher Ausführung; weit besser das Schnitzwerk, das dem um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Spanien herrschenden Geschmack entspricht. (Die Vorderklappe fehlt.)

Im zwölften Zimmer. (Südwestliches Eckzimmer.)

Aus Portugal stammen zwei mit eingelegter Arbeit und Metallbeschlag reich verzierte Kabinette. Beide zeigen denselben Typus des auf einem Untersatz stehenden, rechteckigen Kastens mit vielen kleinen Schubfächern, welche nicht durch Thüren, sondern jedes einzeln abgeschlossen werden. Das Fremdartige ihrer Erscheinung erklärt sich durch ihre Anfertigung in den ostindischen Kolonien Portugals. Derartige Möbel sind in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in grosser Zahl von Macao nach dem Mutterland ausgeführt und wohl auch in diesem nachgeahmt worden. Beiden Kabinetten gemeinsam ist die eigenartige Technik: die Intarsien sind nicht furniert, sondern in das massive röthliche Grundholz ist die Zeichnung der Ornamente vertieft eingestochen, dann mit einzeln zugeschnittenen Stückchen Ebenholz und Elfenbein ausgelegt worden. Der Untersatz des reicheren Möbels ist aus straff aufgerichteten Papageien von alterthümlich strenger Stilisirung gebildet, zwischen denen noch ein weit herabreichendes Schubfach angebracht ist. Alle Kanten und Leisten sind mit durchbrochenen Streifen aus feuervergoldetem Kupferblech beschlagen; ebensolche Schilder bezeichnen den Ansatz der Griffe und die Schlüssellöcher, und selbst die Papageien sind mit durchbrochenem Metallornament gepanzert. Unter dem überreichen Metallbeschlag verschwindet ein Theil der auf den Schubfächern eingelegten Löwen. Auf den grossen Flächen nur Rankenwerk in guter Vertheilung. (S. d. Abb. S. 612.)

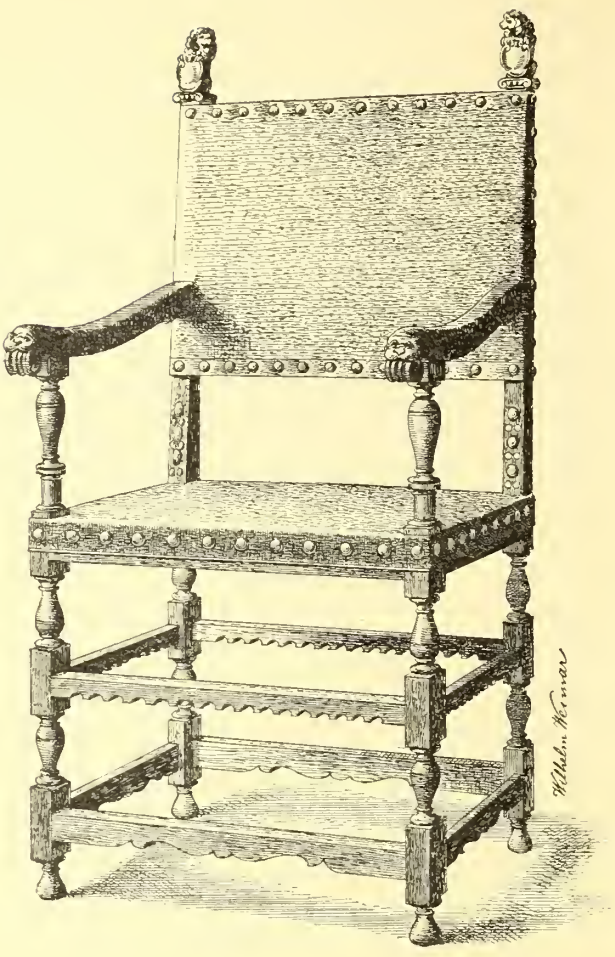
Dem Tisch gab die Renaissance sehr mannigfaltige Formen. In Frankreich bildete man die Stützen der Schmalseiten der Platte auf das reichste architektonisch oder in grottesken Figuren aus und verband sie durch eine Baluster- oder Säulenstellung. Ducerceau hat uns in der von ihm gestochenen Möbelfolge phantastische Vorbilder derartiger Tische hinterlassen. In Deutschland und den Niederlanden finden wir am häufigsten die Tischplatte nur getragen von vier balusterförmigen Pfosten, die durch Fussbretter zu einem festen Geschränk verbunden sind. Auf den einen oder den andern dieser beiden Typen lassen sich die meisten der erhaltenen Tische des 16. Jahrhunderts, auch die italienischen, zurückführen. Nur erst vereinzelt tritt daneben der Tisch auf, dessen Platte von vier freien Beinen getragen wird.

Die Sammlung besitzt nur zwei Renaissance-Tische, die beiden im Zusammenhang mit den Schränken im Geschmack des Vredeman schon auf S. 611 erwähnten Holländer-Tische.

Die Möbel-Entwürfe Ducercau's befinden sich in der Ornamentstich-Sammlung des Museums. (Aus der Sammlung Spitzer. Geschenkt von Herrn Ad. Fröschels.)

Die Formen der Stühle entwickeln sich aus den älteren Formen unter dem Einfluss der veränderten geselligen Sitten und der neuen Trachten. Im Allgemeinen werden sie beweglicher. In Italien tritt eine neue Form des Stuhles auf, dessen Sitzbrett von zwei dicken Bohlen mit geschnitzter Schaufläche gestützt wird, und dessen Rückenlehne aus einem im Sitz befestigten geschnitzten Brett besteht. In Frankreich erhält ein niedriger Sessel mit hoher Rücklehne und ohne Armlehnen die Benennung „cacquetoire" d. h. Plauderstuhl. Im Allgemeinen ist den Stühlen dieser Zeit eigenthümlich die Anwendung vielfacher Querhölzer (Sprossen) zwischen den Beinen. Erst mit der Herrschaft der geschweiften Möbelformen im 18. Jahrhundert verschwinden diese Querhölzer. Auffällig entwickelt erscheinen sie an den Stühlen der niederländischen Spätrenaissance; die Füsse dieser Stühle zeigen (S. Abb. S. 614) das kantig zugeschnittene Holz ungeschwächt an allen Stellen, wo die Sprossen eingezapft sind, während den Zwischenstücken durch Abdrehen fein geschwungene Profile gegeben sind. Alle diese und

Im vierzehnten Zimmer. (Zweites der Westseite.)



Stuhl in der Weise der niederländischen Spätrenaissance (Art der Entwürfe des Hans Vredeman de Vriese), aus Jacaranda-Holz, Ende des 16. Jahrhunderts.

viele andere Stühle des 16. Jahrhunderts zeigen noch keine feste Polsterung. Erst im folgenden Jahrhundert wird das Polster durch Nagelung mit dem Holzgestell vereinigt, und von da ab entwickeln sich die Formen der Sitzmöbel unter stetem Anwachsen der Bedeutung des Polsters in seinem Verhältniss zum Holzgestell, bis in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Sitzmöbel construirt werden, bei denen das Gestell ganz und gar im Polster verschwunden ist.

Beispiele u. A.: Ein italienischer Stuhl aus Nussholz, vergoldet, vom Ende des 16. Jahrhunderts, die Lehne und das vordere Fussbrett leierförmig. — Ein italienischer Reisestuhl; die beiden seitlichen Hälften verbunden durch das Rücken- und das Sitzleder und zwei, mit Scharnieren bewegliche, brettförmige Querhölzer, so dass der Stuhl seitlich zusammengeklappt werden kann; ca. 1600. — Niederländische Stühle aus Jacaranda-Holz, mit Armlehnen (S. d. Abb.), ohne Armlehnen; auf den Lehnen kleine schildhaltende Löwen. (Der Lederbezug erneuert nach Resten des ursprünglichen.) Von der Schleswig'schen Westküste. (Aus der Magnussen'schen Sammlung.)

Die Betten der Renaissance sind, wo sie nicht als unverrückbare kastenförmige Einbauten in Wandgetäfel auftreten, zumeist mit einem kastenförmigen Unterbau und einem von Säulen getragenen hölzernen Betthimmel versehen, an dem kurze Behänge oder das Lager ganz umhüllende, glattherabhängende Vorhänge befestigt sind. Im gleichem Schritt mit dem Vordringen des Polsters gegen das hölzerne Sitzmöbel gewinnt erst im 17. Jahrhundert die decorative Tapezierarbeit das Uebergewicht über das Holzgerüst des Bettes. Ornamentstiche vermitteln hier die Anschauung, für die es an überlieferten Beispielen alter Betten fehlt.

Das 17. Jahrhundert.

In den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts herrschen in Deutschland noch die Möbel-Formen vor, welche die Renaissance gegen Ende des 16. Jahrhunderts festgestellt hatte. Im weiteren Verlauf tritt der zweigeschossige Schrank zurück, statt der vier Thüren werden deren nur zwei angebracht. Das Innere des Schrankes wird mit durchgehenden Börtern in wagerechte Fächer getheilt, oder zum Aufhängen von Kleidungsstücken hergerichtet. Diese auf den neuen Kleidermoden beruhende Bestimmung der Schränke war der älteren Zeit unbekannt geblieben, die ihre Kleider nur liegend aufbewahrte. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts hat der zweithürige Schrank den vierthürigen fast überall verdrängt. In Süddeutschland bleibt es lange bei der Vorliebe für die architektonische Gliederung der Schränke. Nur allmählich weicht sie einer mehr plastischen Richtung, welche die Möbel mit schwerem, hocherhabenem Schnitzwerk überladet, für das sie anfangs ihre Motive aus den Knorpelgebilden des zu Beginn des Jahrhunderts von den Niederlanden ausgegangenen Ohrmuschelstiles schöpft, dessen mitteldeutsche wüste Spielart den tiefsten, je von deutscher Zierkunst erreichten Stand bezeichnet. Später wird dies Ornament von den reineren, aber nicht minder schwerfälligen Formen verdrängt, in denen gewichtige Fruchtgehänge, Akanthus-Ornamente, geflügelte Köpfe eine Rolle spielen und der Einfluss des Stiles Ludwig XIV. auf deutsche Zierkunst sich ausspricht.

Im fünfzehnten Zimmer. (Drittes der Westseite.)

Dieser zweithürige süddeutsche Schrank der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist durch zwei typische Beispiele vertreten.

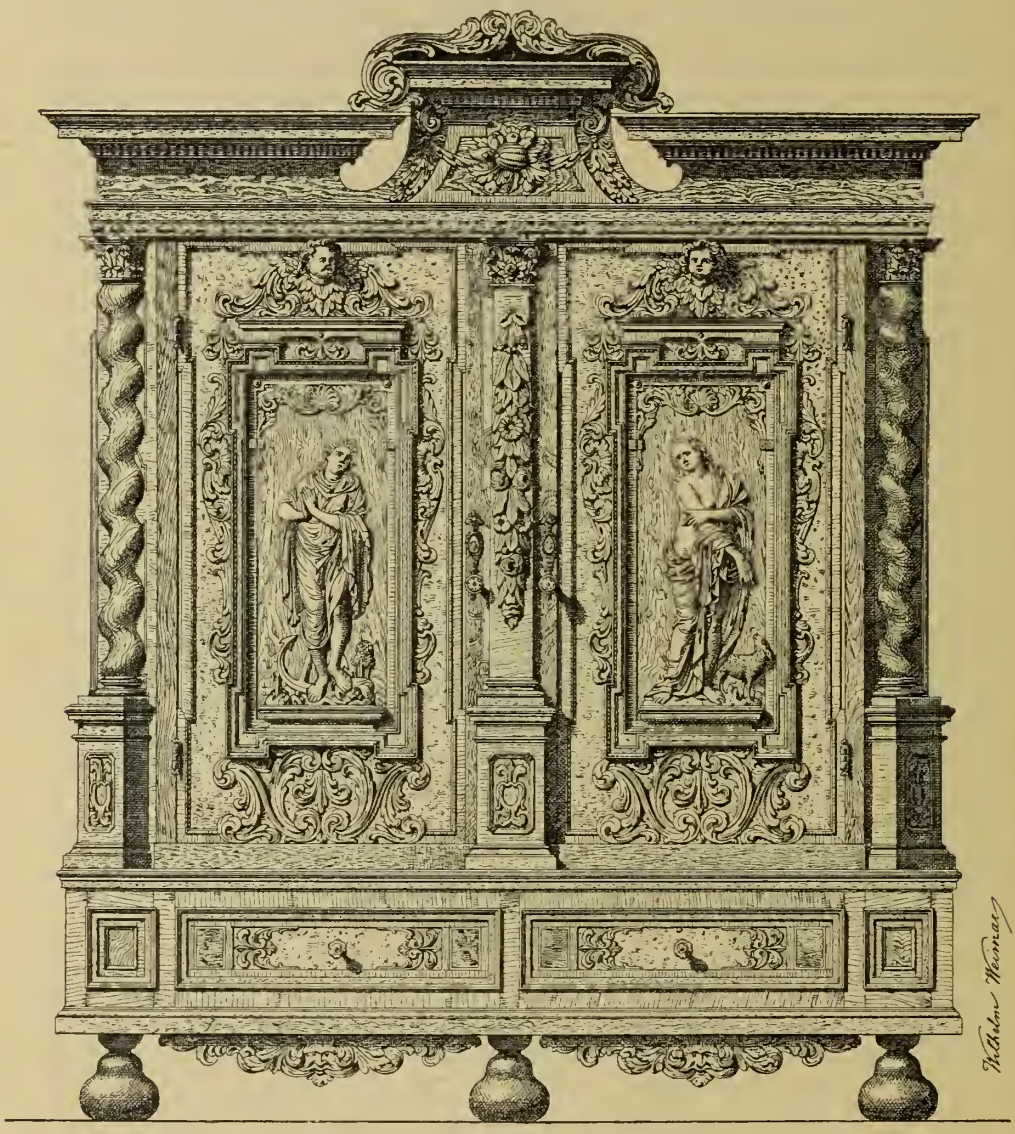
Der eine Schrank (angekauft aus einer Schenkung des Herrn J. D. Heymann) wurde in einem Bauernhause zu Ober-Leutenbach unweit von Forchheim in Unter-Franken aufgefunden. Seine Vorderwand aus hellem Nussholz ist mit schwerem Schnitzwerk reich verziert. Hochaufliegende Frucht- und Blumengehänge an den Pfeilern und in den vertieften Feldern des unteren Theiles der Thüren, grotteske Masken an den Kapitälen, vollrund vortretende Engelsköpfe mit grossen, ornamental erweiterten Schwingen über und unter den vertieften, von verkröpften Rahmen umspannten Hauptfeldern der Thüren, in diesen allegorische Frauengestalten der Gerechtigkeit (mit Schwert und Waage) und der Stärke (mit zerbrochener Säule), daneben Ornamente, in denen das Knorpelwerk des verflossenen mit dem Akanthus des neuen Stiles sich mischt, wirken zusammen in reichem Spiel matter Lichter und tiefer Schatten. Ganz einfach sind die Seitenwände aus Föhrenholz gearbeitet.

Der zweite, um einige Jahrzehnte jüngere Schrank (angekauft aus einem Vermächtniss des Herrn August Philippi i. J. 1891), stammt aus Regensburg und zeigt eine verwandte Anordnung. (Abgeb. S. 616.) An Stelle der Lisenen-Pfeiler sind über Eck gestellte, gewundene Rundsäulen getreten. Im Ornament haben die aus dem Akanthus entwickelten Formen das Knorpelwerk nahezu verdrängt. Im Uebrigen ähnliche Engelsköpfe und allegorische Frauen, wie bei dem Ober-Leutenbacher Schrank. Die eine Frau, in betender Haltung, zur Seite den Anker, stellt die Hoffnung dar; die Bedeutung der anderen mit dem Lamm ist nicht sicher anzugeben. Die Technik der Nürnberger Schränke der Spätrenaissance ist beibehalten; mit dem Eichenholz für die Hauptglieder ist Nussholz für die feiner profilirten Leisten und das Schnitzwerk, ungarisches Eschenholz-, Ahornmaser- und anderes Furnier für die Flächen verbunden.

Berühmt waren auch ausserhalb Deutschlands die zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Augsburg angefertigten Kunstschränke, als deren prachtvollster der i. J. 1617 für Herzog Philipp II. von Pommern angefertigte,

Im fünfzehnten Zimmer. (Drittes der Westseite.)

jetzt im Kunstgewerbemuseum zu Berlin bewahrte Kunstschrank gilt. Der äussere Aufbau dieses noch heute mit den mannigfachsten Geräthen für den persönlichen Gebrauch des fürstlichen Bestellers gefüllten Schrankes besteht aus Ebenholz, welches auf's reichste mit getriebenem Silber



Süddeutscher Schrank, aus Regensburg. Die Flächen sind furniert mit ungarischem Eschen- und anderen Hölzern, das Schnitzwerk aus Nussholz. Ende des 17. Jahrhunderts. Höhe 2 m 30 cm.

beschlagen ist. Andere Kunstschränke derselben Herkunft sind mit gravirten Einlagen aus Elfenbein in Ebenholzgrund ausgestattet. Solche „Cabinets d'Allemagne" waren noch um die Mitte des 17. Jahrhunderts ein von französischen Grossen begehrtes Möbel.

Im vierzehnten Zimmer. (Zweites der Westseite.)

Die Sammlung besitzt ein Augsburger Kabinet vom Anfang des 17. Jahrhunderts. Der rechteckige, ungegliederte Kasten ist mit eisernen, vergoldeten Eckbeschlägen, Ueberfallschloss und Traggriffen versehen und aussen mit Ebenholz furniert, in das einfache Elfenbeinlinien eingelegt sind. Auf der Innenfläche der bei geöffnetem Kasten wagrecht liegenden Klappthür, auf den 16 Schubladen und der kleinen Doppelthür des Inneren sind Elfenbeinplatten mit schwarzausgeriebenen Gravirungen angebracht, welche Jagden, theils als Hochbilder, theils als Friese, im Ganzen 31 verschiedene Scenen darstellen. Jäger greifen den Bären oder den Eber, den ihre Hunde gestellt haben, mit dem Spiesse an; sie hetzen Hirsche im Walde oder Hasen in dem mit Netzen umstellten Gehege, schiessen mit der Büchse auf dem Anstand nach Wildschweinen, mit der Armbrust nach Kaninchen, die vor ihren Erdlöchern spielen, beschleichen hinter einem in eine Kuhhaut verhüllten Genossen den grasenden Hirsch; Reiter mit Falken pflegen der Reiherbeize; vornehme Damen schiessen mit der Armbrust auf kleine Vögel. Auch fremdländische Scenen fehlen nicht: Orientalen greifen, ein Tuch schwenkend, den Löwen mit dem Schwerte an; Stierkämpfer in der Arena rollen dem wüthenden Stier ein grosses Fass entgegen; den Affen wird mit den volksthümlichen Listen des klebrigen Augenwassers und der mit Leim ausgestrichenen Stiefel nachgestellt. Diesem Orbis pictus des Waidwerks sind als Einfassungen des Mittelbildes der Klappe noch vier Ornamentbilder hinzugefügt, auf deren Elfenbeingrund schwarze Einlagen mit weiss ausgeriebener Gravirung die Jahreszeiten als Kinder mit Blumen, Aehren, Früchten, Feuer darstellen. Der eingebrannte Pinienzapfen (Pyr) aus dem Wappen Augsburgs beweist die Anfertigung des Kabinets in einer Werkstatt dieser Stadt. Der daneben eingebrannte Stempel EBEN soll wohl nur besagen, dass echtes Ebenholz verarbeitet worden. Aufgefunden in einem Bauernhause zu Looft bei Itzehoe in Holstein.

Im fünfzehnten Zimmer. (Drittes der Westseite.)

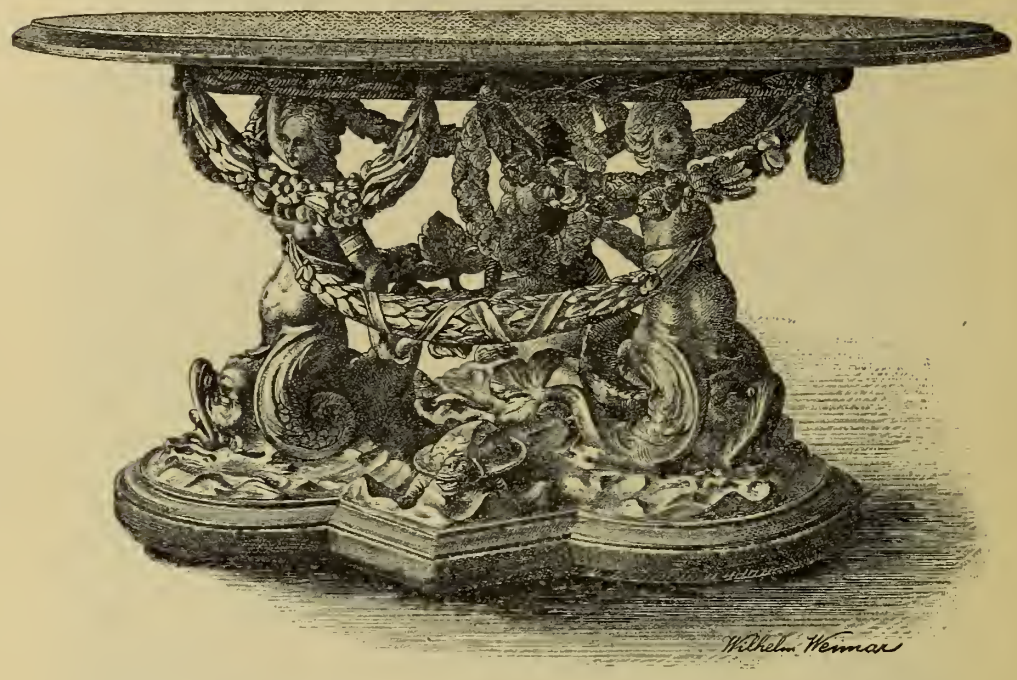
Der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstammt ein kostbares, aus Nussholz gearbeitetes Kabinet, welches aus Elbing in die Sammlung gelangt ist und wohl als Danziger Arbeit angesprochen werden darf. Getragen wird dies schrankförmige Kabinet von einem Palmstamme, an dessen Fuss auf einem verkröpften Sockel Mars in voller Rüstung und Venus, jenem einen Apfel reichend, dargestellt sind. Der Obertheil ist ein Meisterwerk zierlicher Kröpfarbeit, welche auf allen Aussenflächen die stark vorspringenden Verdoppelungen der Rahmen gliedert und auf den Innenseiten der Thüren und Schubfächer die vertieften Füllungen einfasst. Fein gravirte und durchbrochene Angelbänder und Schlossbleche aus feuervergoldetem Messing auf Unterlagen von blau angelassenem Stahlblech zeigen ein aus grossen Blüthen gebildetes Ornament, das an die Blumenliebhaberei in der holländischen Kunst jener Zeit erinnert. Dorthin weist auch die Tracht der Frau, welche in vollrunder Arbeit aus vergoldetem Metall auf der vergoldeten Füllung des Mittelfaches vor dem versteckten Schlüsselloch mit sprechender Handbewegung zum Eintritt einladet. (Abgebildet in der Festschrift des Museums zum 25. Sept. 1877.)

In den spanischen Niederlanden und in Holland machte sich der Einfluss der klassischen Richtung der Baukunst und der allgemeinen Kunstblüthe gegen die Mitte des Jahrhunderts in vornehmen Formen der Möbel geltend. Die Ueberlieferungen der Zeit Vredeman's des Friesen bleiben noch eine Weile lebendig, aber die Architektur wird in den kannelirten Halb- und Rundsäulen vor den Lisenen und Schlagleisten nachdrücklicher betont; im Ornament ist der Einfluss der antiken Akanthusranke unverkennbar, und frei geschwungenes aber konventionelles grosses Laubwerk verdrängt völlig die Formen des Rollwerkes und des aus ihm abgeleiteten Knorpelwerkes, das eine Weile in den Holzschnitzereien der

Im vierzehnten Zimmer. (Zweites der Westseite.)

Niederländer wahre Orgien gefeiert hatte. Kleine figürliche Reliefs erscheinen in den Mitten der sehr reich profilirten Thürrahmen, auf den Friesen der Gesimse sogar Jagden und andere figürliche Darstellungen in Landschaftsgründen von malerischer Anlage. Neben diesen geschnitzten Eichenholz-Möbeln erscheinen furnierte Möbel, auf deren grösseren Flächen die Blumenlust der Holländer in Einlagen exotischer Hölzer sich kundgiebt.

Die Möbel Hollands, das sich damals, um die Mitte des 17. Jahrhunderts, zu einer Weltmacht aufgeschwungen hatte, beeinflussten sowohl die Möbel der mit den Niederlanden in regem Verkehr lebenden deutschen Küstenländer wie des nördlichen Frankreichs.



Hamburger Tisch vom Ende des 17. Jahrhunderts. Der aus Eichenholz geschnitzte Fuss dunkelgrün bemalt. Die Haare und Flossen der Meerweiber, die Blumen und Lorbeerblätter vergoldet, die Schuppen und Schwänze, die Bänder der Festons, die Schildkröten hellgrün lasirt auf Silbergrund. Höhe 0,m 87, Durchm. der Platte 1 m 65.

Im fünfzehnten Zimmer. (Drittes der Westseite.)

Dieser Tisch, dessen Platte aus einer einzigen Bohle von Zuckerkistenholz (Cedrela odorata L.) besteht, stand noch vor etwa 30 Jahren in einem, die Waffensammlung des hamburgischen Arsenals enthaltenden Saal des alten Bauhofes. Ueber seine frühere Bestimmung fehlt es an Nachweisen; wir dürfen aber wohl annehmen, dass er zu der ersten Einrichtung des Bauhofes selber gehört hat, da von dem Mobiliar des 1842 abgebrannten Rathhauses nichts gerettet worden ist. Jener Annahme entspricht auch die Anfertigung des Tisches annähernd um dieselbe Zeit, in welcher die Gebäude des 1675 von der Wandrahminsel nach dem Oberhafen beim Messberg verlegten Bauhofes errichtet wurden. Vielleicht waren dieselben holländischen Bildhauer, welche bei den Portal-Sculpturen des Bauhofes (s. S. 13 und 14) beschäftigt wurden, auch Urheber des Bildwerkes, auf dem die Platte ruht. Den Einfluss holländischer Kunst verrathen die auf Delphinen reitenden üppigen Meerweiber, welche, durch die an ihren Gürteln befestigten Festons verbunden, mit der erhobenen Rechten die Platte zu tragen scheinen.

In Niederdeutschland treten gegen Ende des 17. Jahrhunderts unter dem Einfluss holländischer Vorbilder die Eichenholzschränke mit geschnitzten Füllungen zurück und an ihre Stelle furnierte Möbel. Die Flächen werden mit polirtem, gemasertem Nussholz, mit Ebenholz oder Polisander belegt; Flammleisten finden ausgedehnte Anwendung, das Schnitzwerk zieht sich auf Kapitäle und Consolen zurück, und die feinen Profile des Rahmenwerkes und der Gesimse an den Eichenholzmöbeln werden durch wulstige, schwere Profile verdrängt, wie sie die Rücksicht auf das Furnieren derselben forderte. Im Gegensatz zu den Schränken dieser Art stehen andere, bei denen in dem verkröpften Leistenwerk an den bald vertieften, bald hoch hervortretenden Füllungen der grossen Thüren ein der früheren Zeit fremdes, rein schreinermässiges Motiv zu hoher Ausbildung gelangt. Vornehmlich in den deutschen Seestädten Hamburg, Lübeck und Danzig wurde diese verkröpfte Arbeit gepflegt, sei es, dass sie den ausschliesslichen Schmuck der Schrankmöbel bildete, sei es, dass neben ihr noch aufgesetztes Schnitzwerk sich einfand. Im fünfzehnten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Die Sammlung besitzt drei grosse Hamburger Schränke der letzterwähnten Art, welche in dem Absehnitt über die niederdeutsehen Sehränke beschrieben sind. Ein Meisterwerk verkröpfter Arbeit ist aueh das S. 617 beschriebene Danziger Kabinet.

Mit dem veränderten Geschmack in den Schränken ändern sich auch die Tische. Die straffen Balusterformen, welche die Füsse der Eichenholz-Tische nach niederländischen Vorbildern zeigten, weichen dickbauchigen, weichlichen Formen. Tische mit so reicher Bildhauerarbeit, wie an demjenigen aus dem alten Bauhof zu Hamburg (Abb. S. 618) blieben natürlich Ausnahmen.

Die durchgreifendste Veränderung erfuhren die Stühle. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts herrschen noch die Formen der Spätrenaissance. Gegen die Mitte desselben kommt in den Niederlanden die Mode auf, nicht nur die gepolsterten Sitze und die niedrigen Lehnen, sondern auch die structiven Theile mit farbigem Tuch oder fransenbesetztem Sammet zu benageln. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts giebt man den Sesseln hohe, den Kopf des Sitzenden überragende Lehnen, deren Polster oder Rohrgeflecht oft von einem geschnitzten Rahmen umspannt wird, und deren vordere Sprosse in geschnitztes Ornament aufgelöst wird. Auch Lehnen und Sitze aus getriebenem und gepunztem Leder werden beliebt, vornehmlich in Spanien. (S. Abb. S. 121.) Bei Versuchen, die steifen Formen der hochlehnigen Sessel dem menschlichen Körper mehr anzuschmiegen, treten um diese Zeit zuerst die geschwungenen Formen auf, die im folgenden Jahrhundert alle geraden Hölzer aus den Sitzmöbeln vertreiben.

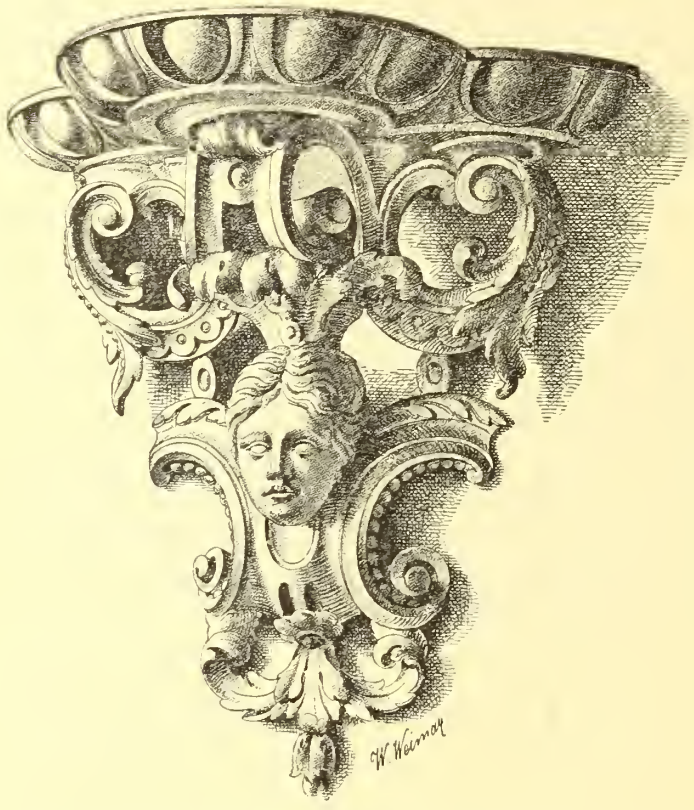
Hamburgischer Stuhl der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (nur das Gestell); die leicht geschwungenen Armlehnen, ihre Stützen und die vordere Sprosse mit geschnitztem und vergoldetem Akanthus-Ornament; das Rahmenholz der Lehne war ganz verdeekt vom Polsterbezug.

Desgl., vom Ende des 17. Jahrhunderts; die hohe, gerade Lehne mit sehmalem, ursprünglich wie der Sitz mit Rohrgefleeht ausgefülltem, jetzt wie der Sitz gepolstertem Mittelfeld in einer gesehnitzten Umrahmung mit durehbroehener Bekrönung, deren Motiv in der vorderen Sprosse zwisehen den Füssen wiederholt ist. Die Armlehnen leicht geschwungen, Klauenfüsse. (Vermächtniss der Brüder Martin und Günther Gensler.)

Spiegel, Rahmen furniert mit Sehildpatt in einer Fassung von Ebenholz-Flammleisten. (Geschenkt von Herrn Wilhelm Lemme.)

Im sechzehnten Zimmer. (Viertes der Westseite.)

In Frankreich, wurde bald nach der Mitte des 17. Jahrhunderts nicht nur im Gefolge der Prachtentfaltung des Königshofes, sondern dank einer planmässigen, zielbewussten Gründung und Leitung von Musterwerkstätten ersten Ranges der Grund zu jener Führerschaft der Franzosen auf vielen Gebieten des kunstgewerblichen Schaffens gelegt, welche sie bis in die jüngste Zeit zu behaupten verstanden haben. Die i. J. 1662 auf Colbert's Rath von Ludwig XIV. angekaufte, ursprünglich nur der Bildweberei dienende Manufactur der Gobelins wurde wenige Jahre später zur „Manufacture royale des Meubles de la Couronne" erhoben, in welcher unter Lebrun's virtuoser Leitung Alles angefertigt wurde, was zur Ausstattung der königlichen Bauten dienen konnte. Das geschnitzte Möbel wetteifert mit dem eingelegten und beide mit der decorativen Pracht der in Gold und Farben prangenden Wände, und der stuckirten und gemalten Plafonds, welche die Balken- und die Casetten-Decken verdrängen. Um in diesem Wetteifer nicht zurückzubleiben, kleiden sich viele Möbel in ein Gewand aus getriebenem Silber, das freilich schon nach wenigen Jahrzehnten in Tagen der Finanznoth dem Schmelztiegel verfiel, und das geschnitzte Möbel entsagt der natürlichen Holzfarbe zu Gunsten der Vergoldung, welche über ein Jahrhundert hindurch an den Consoltischen und Sitzmöbeln in Uebung bleibt, bis der bescheidenere weisse Anstrich zur Zeit Marie Antoinetten's sie verdrängt.



Geschnitztes und vergoldetes Consol, Spätzeit des Stiles Ludwig's XIV. Französische Arbeit von ca. 1700. $^1/_4$ nat. Gr.

Auch die eingelegten Möbel stimmten sich auf die verschwenderische Pracht der Innendecorationen, indem sie an Stelle der holzfarbenen Einlagen der älteren Zeit die Einlage von gravirtem Metall in Schildpatt oder Ebenholz zeigten, mit denen sich plastisch durchgeführte Fassungen und

Im sechzehnten Zimmer. (Viertes der Westseite.)

Beschläge aus ciselirter, vergoldeter Bronze verbanden. Der Name Boulle, einer durch mehrere Generationen nachweisbaren Familie ausgezeichneter Ebenisten, ist mit dieser neuen Art von Möbeln untrennbar verbunden. Die ornamentalen Formen der Einlage, welche die Möbel des Hauptmeisters jenes Namens schmücken, sind in ihren langgeschwungenen, dem Schnitt der Säge entfliessenden Formen dem Verfahren bei ihrer Herstellung so angemessen, dass sie sich auch unter der Herrschaft des Rocaille-Ornamentes, ja noch zu Ende des 18. Jahrhunderts in ziemlicher Stilreinheit an den in der alten Boulletechnik fortgesetzt ausgeführten Möbeln behaupten und auch die neuere Zeit, als sie das alte Verfahren wieder aufnahm, nichts Besseres zu thun gewusst hat, als auf sie zurückzugreifen.

Die neuen Sitten brachten zugleich neue Möbelformen in Aufnahme. In Frankreich tritt neben dem Prunkschrank ein niedriges Kastenmöbel mit Schubfächern auf, von dem es zur Commode des 18. Jahrhunderts nicht mehr weit war. An den Kabinetschränken entfaltete sich die Prachtliebe auf das übertriebenste, sie geben auch in Frankreich recht eigentlich dem vornehmen Mobiliar dieser Zeit seine Signatur. Andere Tischformen traten auf, darunter in grosser Mannigfaltigkeit der Consoltisch, ein oft nur an drei Seiten durchgebildeter, mit der vierten an eine Wand, zumeist unter einen Spiegel gerückter Tisch, dessen marmorne Platte auf einem geschnitzten und vergoldeten, an den Füssen durch sich kreuzende Spriegel zusammengespannten Gestell ruhte. In der Frühzeit des Stiles Ludwigs XIV. herrschen in den Stützen dieser Tische noch architektonisch gebundene Formen, straffe Dockenbildungen. Dann lockert sich der architektonische Aufbau zu Gunsten eines mehr plastischen, mit dem zugleich geschwungene Formen eindringen. Indem die Stützen der Tische sich unter der Platte hervorbauchen und über dem Boden einziehen, beginnen ihre Contouren jenen S-Formen sich zu nähern, die im 18. Jahrhundert zur Herrschaft gelangen. Zugleich erhalten auch die Kreuzspriegel bewegtere Formen. Diese Consoltische bilden mit den Kunstschränken und Commoden, dazu hochlehnigen Polstersesseln und lehnenlosen Tabourets die verhältnissmässig spärliche Mobiliarausstattung der Repräsentationsräume in vornehmen Häusern. Hinzu treten mancherlei kleine Stützmöbel, freistehende, wie die Guéridons und Gaines genannten von hermenartiger Gestalt; die oft als Figuren gebildeten Torchères, welche zum Aufstellen vielarmiger Leuchter dienten; an den Wänden befestigte Consolen zur Aufnahme von Ziergefässen, insbesondere der japanischen Porzellanvasen, welche um jene Zeit eine wichtige Rolle in der decorativen Ausstattung der Prunkräume spielten. Für alle diese Möbel boten die Ornamentstiche Jean Le Pautre's später Daniel Marot's und Berain's die Vorbilder dar.

Nur wenige Beispiele — ein Kasten und ein Tric-trac-Spiel —, welche die Boulle-Technik der Zeit Ludwigs XIV. veranschaulichen.

Schon der Spätzeit des Stiles um die Wende des Jahrhunderts entstammt der Consoltisch aus vergoldetem Eichenholz. (Die Marmorplatte erneuert.) Die Stützen zeigen hier einen stark geschwungenen Contour; in dem Schnitzwerk des Kranzes mischen sich mit dem Akanthus naturalistische Blumenmotive und die gebrochenen Ansätze, welche für das Ornament des dem Rococo unmittelber voraufgehenden Stiles bezeichnend sind.

Derselben Spätzeit entstammt auch das S. 620 abgebildete vergoldete Wandconsol zur Aufstellung einer Vase.

Im sechzehnten Zimmer. (Viertes der Westseite.)

Das 18. Jahrhundert.

Zu Anfang des 18. Jahrhunderts geht die Veränderung des Geschmackes von Frankreich aus, das seine führende Stellung in den Kunstgewerben behauptet. Der schwerfällig prunkende Stil, den die Entwürfe Le Pautre's der Innendecoration und dem Mobiliar zu Beginn der Regierungszeit Ludwigs XIV. aufgeprägt hatten, weicht einer freieren Richtung. Vorboten derselben begegnen uns in den mannigfachen Tischen und Consolen, welche den strengen architektonischen Aufbau zu Gunsten geschweifter und sich bauchender Formen verlassen. Der gewichtige Akanthus beherrscht nicht mehr das Ornament, sondern bequemt sich dem leichter bewegten, gebrochenen Bandwerk, wie solches schon in den späteren Arbeiten Boulle's vorgebildet erscheint und für die kunstgewerblichen Entwürfe Berain's um die Wende des 17. Jahrhunderts bezeichnend ist. Die geschweiften Formen im Aufbau der Möbel werden mit Vorliebe figürlich begründet; man giebt den Füssen der Tische, den Vorderkanten der Commoden die Gestalt schlanker, geschwungener Formen, die an ihrem unteren Ende oft als Thierfuss gebildet sind, und sich oben als menschliche Büsten vorbauchen. Das Vermeiden aller Geradlinigkeit, der wogende Fluss aller Umrisse und Grundrisse führt zu völlig neuen Möbelformen, nicht nur der Kastenmöbel, sondern auch der Sitzmöbel, welche damit die steife Würde der geradlehnigen Sessel verlassen, und sich den Formen des menschlichen Körpers schmiegsam anzupassen lernen. Neue Formen der vornehmen Geselligkeit, welche das Ceremoniell des Hofes abstreifte, um sich bequemerem Genuss des Lebens hinzugeben, trugen dazu bei, den neuen Geschmack in den Möbeln zu entwickeln. Dies geschah unter der Regentschaft des Herzogs von Orleans während der Minderjährigkeit Ludwigs XV.; unter ihr wurde in Paris der neue Stil geboren, den wir als Rococo, die Franzosen selber nach dem Namen jenes Königs benennen, ohne dass sich jedoch diese Bezeichnungen im ganzen Umfange deckten.

Eine unabweisliche Folge des neuen Stils war das Verschwinden der Holzconstruction, ja des Holzes selbst aus der äusseren Erscheinung der ihm unterworfenen Möbel. Die der Natur des Holzes widersprechenden Formen konnten nur durch eine sehr künstliche Zusammensetzung erreicht werden. Dieselbe offen darzulegen, hätte sie in Widerspruch gegen die Formen gezeigt; man verhüllte sie daher durch die Vergoldung, welche bei den Tischen und Sitzmöbeln zur Regel ward, oder durch das Furnier, mit dem man die gebauchten Flächen der Kastenmöbel überkleidete. Die Schwierigkeit, unregelmässig geschwungene Flächen mit ganzen Furnierblättern dauerhaft zu überleimen, erklärt auch das Vorwiegen der mosaikartig aus kleinen Stücken zusammengesetzten Furniere an den Rococo-Möbeln. Auch das Vorwiegen bronzener, mit Metallnägeln befestigter Ornamente an den Commoden, den Schreibtischen und den ihnen verwandten kleinen Kastenmöbeln beruhte nicht nur auf Gründen des Geschmackes, sondern war ein technisches Erforderniss, denn für sich einzeln hergestellte Schnitzereien hätten sich an dem Holzwerk der Möbel dauerhaft nicht befestigen lassen. Furnirte und polirte Möbel werden stets, wenn sie nicht auf plastisches Ornament verzichten, die Metall-Applike zu Hülfe nehmen. Nur diejenigen Rococo-Möbel, welche ohne Furnier aus einem harten Holz gearbeitet wurden, wie z. B. die Eichenholz-Möbel der Lütticher Meister, zeigen aus dem vollen Holz geschnitztes Ornament und verzichten auf die Metall-Appliken.

In Frankreich stehen während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch Einheimische in erster Reihe unter den „Ebenisten“, welche die bewunderten Meisterwerke französischer Möbelkunst der Régence und des Louis XV. schufen. Unter ihnen Jules-Aurèle Meissonnier, als „dessinateur du cabinet du Roy“; Jean-Jacques Caffieri und sein Sohn Philippe, beide Meister in bronzebeschlagenen Möbeln; Charles Cressent,

Im siebzehnten Zimmer. (Fünftes der Westseite.)

Französische Commode, furniert, mit Bronzebeschlag und Marmorplatte, bezeichnet als Werk des Pariser Ebenisten G. Landrin. 1735. $^1/_{10}$ nat. Gr.

der Ebenist des Regenten und ebenfalls berühmt durch seine Bronzen; Robert Martin, der die Flächen seiner Möbel mit Nachahmungen chinesischer und japanischer Goldlackmalereien schmückte. Bald nach der Mitte des Jahrhunderts gesellen sich diesen Meistern Ebenisten deutschen Namens, Jean François Oeben, der den berühmten Schreibtisch

Im siebzehnten Zimmer. (Fünftes der Westseite.)

Ludwigs XV. im Louvre entworfen und begonnen, und der Kölner Jean-Henri Riesener, der ihn nach des Meisters Tod i. J. 1765 vollendet, Oeben's Wittwe geheirathet und seine Werkstatt weitergeführt hat.

Französische Commode, (s. d. Abb. S. 623), die sanft geschwungenen Flächen in geometrischen Mustern mit goldigbraunem, dunkelgestricheltem, tiefbraungebändertem Holz (Condoriholz, Crête de paon, Adenanthera pavonina) furnirt. Alle Ränder mit bronzenen Leisten eingefasst; auf den scharf kielförmig vorgezogenen Seitenkanten stützen bronzene Rococo-Voluten die gerundeten Ecken der aus dunkelgelbem, rothbraun gefleckten Breccien-Marmor gearbeiteten Platte. Bronzene Sockel, bronzene Schilder und Griffe. Bezeichnet auf dem Hirnholz rechts unter der Marmorplatte mit dem in grossen Majuskeln eingestempelten Namen des Verfertigers G. LANDRIN (ohne das M. E., d. h. Maître ébéniste, das erst vom Jahre 1751 an den Meisternamen in Gemässheit der neuen Satzungen der „Communauté des menusiers et ébénistes" begleitet). Unter der Platte ist auf das Holz die v. J. 1735 datirte Geschäftsempfehlung eines grossen Pariser Decorationsgeschäftes „A la descente du Pont neuf" aufgeklebt. Aus dieser, vollständig im Kunstgewerbeblatt von 1887, S. 84 u. 85 abgedruckten Reklame ergiebt sich, dass die Leistungsfähigkeit der Firma noch über den Umfang dessen hinausging, was die grossen Pariser Decorationsgeschäfte unserer Tage ihren Kunden bieten. Von Möbeln werden u. A. erwähnt: „Bureaux pour écrire, Serrepapiers, Commodes avec leurs dessus de marbre, Bibliothèques, Armoires à coffre fort, le tout en marqueterie, bois violet, amarante, pallisandre, et bois du Japon, et enrichi de bronze doré d'or moulu, et en couleur . . . . Lustres de bois doré . . . . Pendules dorées et en couleur . . . . Tables de marbre, en porphyre, albastre oriental, granite avec leurs pieds sculptés et dorés . . . . Fauteuils, Canapés, Chaises et Tabourets de canne d'Angleterre, dorés et sans être dorés . . . . Torchères ou guéridons, sculptés et dorés". Als Ueberzüge der Polstermöbel werden Hautelisse-Tapisserien der Gobelins, von Brüssel, Beauvais, Oudenarde und Antwerpen angepriesen, ferner chinesische und japanische Porzellane in französischen Gold- und Silberfassungen, gelackte Kabinette, Setzschirme und andere Lackarbeiten aus China und Japan, — und „toutes sortes d'autres choses".

Französischer Herkunft sind auch die drei Sitzmöbel des Rococo-Stiles, welche, ihrer ursprünglichen Polsterung beraubt, zeigen, wie sicher und leicht jene Zeit die Blindholzgestelle ihrer Sitzmöbel construirte. Das grössere der drei Möbel ist eine Ottomane, wie man jenes Canapé nannte, das ohne Seitenlehnen war, dessen Rückenlehne sich aber im Halbkreis um die beiden, noch mit Kopfkissen belegten Enden des Polstersitzes krümmte. Die Ausbildung dieser Art von Sitzmöbeln, für die unzählige Benennungen überliefert sind, war eine bezeichnende Lebensäusserung jener galanten Zeit.

Von Frankreich aus verbreitete sich der neue Geschmack überall hin, wo man in den Franzosen Vorbilder feiner, gesellschaftlicher Formen schätzte und sich ihrer Sprache im Umgang der Gebildeten bediente. Wie sehr damals der deutsche Geschmack unter dem Banne Frankreichs stand, beweist die Thatsache, dass die Mehrzahl der kunstgewerblichen Entwürfe, welche damals von französischen Stechern auf den Markt gebracht wurden, alsbald in Nürnberg oder Augsburg zu Nutz und Frommen der deutschen Handwerksmeister nachgedruckt wurden.

Bevor jedoch das Muschelwerk des neuen Geschmacks in Deutschland zum Durchbruch kam, herrschte dort noch eine Weile auch in den Möbeln der Laub- und Bandelwerk-Stil, welcher um diese Zeit in den deutschen Silberarbeiten und im Meissener Porzellan zu feiner Durch-

bildung gelangte. Sowohl im Schnitzwerk, wie in den Einlagen der mit Nussholz furnierten Möbel stellt er sich ein; bald einfacher, nur in den dunklen, trennenden Bändern zwischen den Theilflächen des Furniers, bald in gravirten Einlagen von Elfenbein oder Zinn mit zierlicher Durchführung auch des Laubwerkes der gebrochenen Bänder.

Im sechzehnten Zimmer.

Der Prunkschrank mit den vergoldeten Gittern gehört zu einer Reihe von acht, die im herzoglich braunschweigischen Schlosse zu Salzdahlum aufgestellt waren und von dort in das Museum zu Braunschweig gelangt sind, von dem das hamburgische Museum diesen Schrank in Tausch erworben hat. Das Rahmenwerk und die Pfeiler sind mit einfachem Bandwerk in naturfarbenen Furnieren ausgelegt, die Füsse und Kapitäle geschnitzt und vergoldet. Sämmtliche Vorder- und Seitenflächen sind verglast, die Scheiben durch starke Tafeln von Messingblech geschützt, deren durchbrochene, im Feuer vergoldete Laub- und Bandelwerk-Ornamente den Blick auf das Innere gestatten, dessen Inhalt, ursprünglich wohl, wie jetzt wieder, Curiositäten, von den Spiegeln der Rückwand mannigfach zurückgestrahlt wird. In dem Gitter der oberen Thür ist das Pferd des braunschweigischen Wappens in einem von Löwen gehaltenen Schilde unter der Herzogskrone dargestellt. Andere Schränke derselben Reihe zeigen anstatt des Wappens die symmetrischen Initialen A W des Herzogs August Wilhelm, in dessen Regierungszeit, 1714—31, daher die Anfertigung dieser Prunkschränke zu setzen ist.

Im fünfzehnten Zimmer.

Sammlungsschrank, unbekannter Bestimmung, mit zehn schmalen, von oben nach unten an Höhe zunehmenden und mit den Buchstaben A bis K bezeichneten Schubladen; furniert mit Nussholz und eingelegt mit Laub- und Bandelwerk-Ornamenten aus gravirtem Elfenbein und Zinn, auf der Platte auch aus gebranntem Holz. Die Einlagen der Schubladen — zwanzig verschiedene Friese — bieten eine Musterkarte typischer Formen dieses Ornamentstiles. Deutsche Arbeit von ca. 1720. (Vermächtniss des Herrn Stadtbaumeisters F. G. J. Forsmann.)

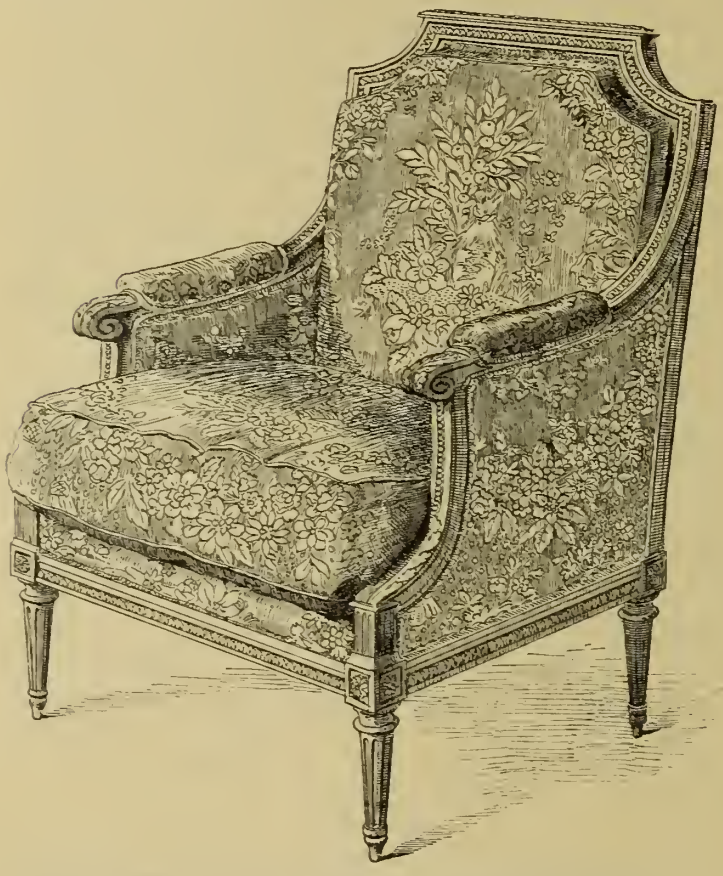
Die Veränderungen, welche das Rococo in den deutschen Werkstätten erfuhr, waren keine erfreulichen. Von einzelnen hervorragenden Leistungen abgesehen, die uns an Fürstenhöfen begegnen, aber meistens auf fremde Meister zurückzuführen sind, wusste man in Deutschland nicht Maass zu halten mit den Zierformen des neuen Stiles. Was in Frankreich nur ein ornamentaler Bestandtheil desselben gewesen war, das Muschelmotiv, wurde in Deutschland zur Hauptsache. Wüste Wucherungen des Muschelwerkes, wie sie in Deutschland an Schnitzmöbeln und selbst an kostbaren Bronzemöbeln jener Zeit vorkommen, erscheinen in dem französischen Louis XV. nur ganz vereinzelt, zumal in diesem schon bald nach der Mitte des Jahrhunderts entschiedene Versuche auftreten, antikisirende Formenstrenge und Linienreinheit gegen die Regellosigkeit des „style rocaille“ oder „chantourné“ zu Hülfe zu rufen.

Im sechzehnten Zimmer.

Das deutsche Rococo ist u. A. vertreten durch einen Spiegel, dessen vergoldeter Rahmen die ornamentalen Motive dieses Stiles: die S-Schwingungen der Rahmentheile, das durchlöcherte und gezackte Muschelwerk, die gekreuzten Gitterstäbe in den Oeffnungen, die naturalistischen Blumen und Trauben, die phantastischen Vögel und Drachen, dazu Perlschnüre, Korallen und Seeschnecken vereinigt.

Ferner durch eine im Abschnitt der Stand- und Wanduhren abgebildete Hamburger Dielenuhr und durch einen aus Hamburg stammenden, englischen Einfluss verrathenden Commodenschrank mit Spiegelthüren, dessen parkettirtes Muster durch Zusammenfügen massiver Nussholzplatten hergestellt ist und dessen Beschläge einfach gegossen sind, ohne wie bei der Commode von Landrin ciselirt zu sein.

Um 1760, als die deutschen Möbelschreiner noch tief im Rococo steckten, rührte sich in Frankreich bereits die Reaction gegen diesen Stil. Während dieselbe sich in der Baukunst als ein Streben nach classicirender Reinheit und Einfachheit kundgiebt, äussert sie sich in den Möbeln zunächst nur als ein sparsameres Wirthschaften mit den bisherigen Formen. Die übermüthig bewegten Umrisse der Möbel schwingen sich sanfter aus; das launenhafte Muschelwerk mit den S-Contouren tritt bescheidener auf. Indem der Bronzebeschlag beschränkt wird, werden grössere Flächen für die Holz-Intarsia frei, die sich besonderer Pflege erfreut. Malerische Blumensträusse und Gehänge, Trophäen, Landschaften und Figuren werden aus naturfarbenen und farbig gebeizten Hölzern zusammengefügt, deren Texturen durch besondere Schrägschnitte in ihrer Wirkung gesteigert sind.



Lehnstuhl, „Bergère", das Holz weiss, der Ueberzug und das Daunen-Polster rothe Seide mit weissem Muster. Frankreich, ca. 1780.

Nicht lange dauert es, und die geschwungenen Umrisse weichen geradlinigen; die Stützen sowohl der Kasten- wie der Sitzmöbel kehren zur Senkrechten, die Ornamente zur Symmetrie zurück. Antikisirende Einzelheiten mischen sich ein; die Bronze-Appliken erscheinen in Gestalt von Perlschnüren, Eierstäben, Wellen, Festons, Akanthusranken, denen sich freier komponirte, naturalistische Blüthenzweige, Sträusse und Kränze anschliessen. Die von den Intarsien bedingte farbige Erscheinung des Möbels wird zunächst eine lichtere, als sie unter dem Rococo gewesen war; später, mit dem Aufkommen des nachdunkelnden Mahagoni-Holzes büsst sie die Helligkeit wieder ein. Mit dem Aufblühen des Weich-Porzellans von Sèvres werden eingelegte Porzellan-Tafeln mit bunten Blumenmalereien beliebt, die dann

in den achtziger Jahren durch die weissen Reliefs auf blauem Grunde, welche Wedgwood und nach ihm auch die Sèvres-Manufactur lieferte, wieder verdrängt werden.

Tonangebender Meister des Uebergangs vom Rococo zum Stil der Spätzeit Ludwigs XV. und der Blüthezeit des Stiles Marie Antoinetten's blieb Jean-Henri Riesener. Ihm folgten nicht minder angesehene Meister deutschen Namens, Wilhelm Beneman, bei dessen berühmten Commoden im Museum des Garde meuble die antikisirende Richtung schon völlig gesiegt hat, und Schwertfeger, der i. J. 1787 den noch heute im Klein-Trianon gezeigten Schmuckschrank Marie Antoinetten's vollendete. Nicht minderen Ruf erwarb sich der aus Neuwied gebürtige, in Paris ausgebildete und dort lange ansässige Schreinermeister David Roentgen durch seine Möbel mit kunstvollen figürlichen Intarsien aus naturfarbenen, durch Brennen schattirten Hölzern.

Da weder Metallappliken noch Intarsien auf die Sitzmöbel Anwendung finden konnten, machten diese, nachdem sie wieder geradbeinig und geradlehnig geworden waren, dem neuen Geschmack auch das Zugeständniss, ihr sichtbares Gestell nicht mehr ganz vergoldet, sondern in Einklang mit der in den Wohnungen herrschenden Hellfarbigkeit in einem weissen oder leicht getönten Anstrich zu zeigen.

Im sechzehnten Zimmer.

Französische Schrankmöbel des Ueberganges vom Rococo zum Louis XVI.-Stil fehlen der Sammlung.

Ein ausgezeichnetes Beispiel des Uebergangsstiles in seiner deutschen Erscheinung ist der Schreibschrank, den der Hoftischler J. G. Fiedler zu Berlin i. J. 1775 angefertigt hat. Dieses, aus Eichenholz verfertigte und mit Marquetteriearbeit furnierte Möbel gehört der im 18. Jahrhundert beliebten Mischform an, die sich im mittleren Theil als Commode, in der mit Klappe versehenen Mitte als Schreibtisch und im oberen Drittel als zweithüriger Schrank darbietet. In den geschweiften Flächen und der gebrochenen Giebelbekrönung klingen noch die Formen des Rococo nach, während sich in den Triglyphen-Tropfen unter den vortretenden Feldern des Commodentheils sowie in den Medaillons und Laubgewinden des Bronzebeschlags der neue antikisirende Stil ankündigt. Auch in der eingelegten Arbeit findet sich die Formensprache des sinkenden Geschmacks neben den beliebten Motiven der neu aufsteigenden Richtung: während die beiden Hauptdarstellungen der Klappe Schäferscenen im Geschmack Watteau's sind, erblickt man zwischen diesen das Medaillonportrait Friedrich's des Grossen in antiker Drapierung, von einem dichten Lorbeerkranz umwunden und mittelst einer Bandschleife aufgehängt. Verwandter Art sind die Medaillonbildnisse an den Schrankthüren oberhalb der mit Grabmälern ausgestatteten Ruinenlandschaften. An den Seiten sieht man Blumengehänge des Louis Seize-Stils und behelmte Prunkvasen in Umrahmungen, die an den Ecken mit Rococoschnörkeln verziert sind. Zur Einlegearbeit ist schlichtes und gemasertes Nussholz, Ahorn, Eichen und anderes Holz verwendet worden. Die Hölzer sind theils in ihrer Naturfarbe belassen, theils farbig gebeizt und durch Brennen schattirt. Die Innenzeichnung ist mit weiss, grün oder schwarz ausgeriebener Gravirung gegeben. An den Seiten ist diese Gravirung nicht vollendet; es geht daraus hervor, dass man erst gravirte, nachdem die Furniere aufgelegt waren. Ein goldig brauner Lackton überzieht das Ganze. Das Möbel ist in Görlitz von den Nachkommen J. G. Fiedler's gekauft; dass dieser Meister Hoftischler Friedrich's des Grossen war, beweist eine am 2. Sept. 1786 von Friedrich Wilhelm II. in Berlin vollzogene, im Museum bewahrte Urkunde, die „den hiesigen Hof-Tischler Fiedler in dieser Qualität bestätigt."

Im siebzehnten Zimmer. (Fünftes der Westseite.)

Französischen Ursprungs sind zwei Stühle. Der eine ist ein Lehnstuhl „Fauteuil“ (nur das neu vergoldete Gestell) mit breitem, tiefem, niedrigem Sitz und hoher Rücklehne; die Voluten, zu welchen die Zarge des Sitzes über den Füssen hervorquillt, und die geschwungenen Lehnen erinnern noch an den Stil Louis XV. Als „genre de la Fosse“ werden die Möbel dieses etwas schweren, frühen Louis XVI.-Stiles nach den verwandten Ornamentstichen des Jean-Charles de la Fosse bezeichnet. Auf der Innenseite des hinteren Rahmenstückes der Zarge eingestempelt in grossen Buchstaben der Name des Verfertigers BAUVE. — Einer etwas jüngeren Zeit entstammt die S. 626 abgebildete „Bergère“, wie man die um 1725 in Aufnahme gekommenen Lehnstühle mit unter den Armlehnen geschlossener Polsterung und einem lose aufgelegten, mit Daunen gefüllten Sitzkissen nannte. Unter dem vorderen Zargenstück ist mit grossen Buchstaben eingestempelt der Name des Verfertigers I. B. LELARGE, dessen Stempel auch auf Bergeren der Zeit Ludwigs XVI. aus dem Schlosse von Fontainebleau vorkommt.

Ebenfalls französische Arbeiten sind die beiden halbrunden Consoltische, welche zu den Pfeilerspiegeln des Louis XVI.-Wandgetäfels gehören. Ihre in schlanke Voluten endigenden Füsse mit den vorgelegten Akanthusblättern, der durchbrochene Zargenfries zwischen den Akanthusconsolen, welche die Marmorplatte tragen, die Vase mit den Blumengehängen auf dem Spiegel zwischen den eingezogenen Füssen sind charakteristische Merkmale jener Art von Möbeln des Louis XVI.-Stiles, die man als „genre Lalonde“ nach den Entwürfen des Ornamentzeichners dieses Namens bezeichnet. Unter der Zarge hingen (wie bei den Stichen Lalonde's) ursprünglich Fruchtfestons, von denen nur Bruchstücke erhalten sind.

Dem „genre Lalonde“ entsprechen auch die unter den Holzschnitzereien ausgestellten Theile einer feingeschnitzten Bettstelle aus Nussholz.

In den neunziger Jahren wurde, was der pseudo-antike Geschmack von den Grazien von Klein-Trianon noch am Leben gelassen hatte, unter den Stürmen der Revolution vollends zu Boden geschlagen. Unter dem Kaiserreich stand das gesammte Mobiliar unter dem Einfluss eines öden Classicismus, dessen kunstgewerbliche Leistungen wahrlich nicht verdienen, dass man sie heute als nachahmenswerthe Vorbilder preist. Was gutes an den Möbeln der Zeit Napoleons I. und seiner bourbonischen Nachfolger war, unter denen noch Jahrzehnte lang der „Empire-Stil“ den Ton angab, das reducirt sich auf eine schlichte Zweckmässigkeit im Sinne der Bedürfnisse und Sitten ihrer Zeit und die von dem voraufgehenden Stil übernommene Verwendung bronzener Appliken. Diese wusste man aber später nicht mehr, wie zur Zeit Ludwigs XV. und des XVI., mit dem Organismus des Möbels harmonisch zu verknüpfen, sondern man nagelte sie, häufig auch figürliche Reliefs, als äusserliche Zuthat auf die glatten Mahagoniflächen.

Unter den Pariser Ebenisten vom Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts ragen mehrere Mitglieder der Familie Jacob hervor. Die weit verbreiteten einfachen Möbel, deren dunkles Mahagoniholz durch mit blankem Messing überzogene Leisten, Messingauskleidung der Cannelluren und ebensolche Griffe und Schlossbeschläge vortheilhaft gehoben wird, führen von ihnen ihre Benennung „genre Jacob“. Sie haben jedoch auch viele reichere, mit ciselirten und vergoldeten oder grün patinirten Bronzen beschlagene Mahagonimöbel geschaffen. Georges Jacob lieferte i. J. 1793 das Mobiliar des National-Convents nach den Zeichnungen der Architekten Percier und Fontaine, welche auch unter Napoleon I die Zeichnungen für die Möbel des Kaisers und seiner Gemahlinnen entwarfen.

Ein Sohn des Georges Jacob, Jacob Desmalter, verfertigte den heute in Fontainebleau bewahrten schönen Juwelenschrank der Kaiserin Marie Louise.

Im siebzehnten Zimmer. (Fünftes der Westseite.)

Das „genre Jacob“ ist durch ein kleines Möbel vertreten, das die um das Jahr 1800 beliebte Verbindung der Commode mit der Etagere vertritt. An den Mittelkörper von rechteckigem Grundriss mit vier Schubladen ist jederseits ein Seitenkörper von viertelkreisförmigem Grundriss gefügt. Oben haben die Seitentheile je eine Schublade, unten zwei offene Fächer, deren Wände mit Spiegelglas belegt sind. Die Marmorplatte ist mit einer kleinen Galerie aus durchbrochenem Messing eingefasst.

Etwas jünger als dieses Möbel ist ein Schauschrank, welcher ursprünglich für ausgestopfte exotische Vögel bestimmt war, jetzt der Ausstellung unserer Empire-Bronzen dient. Die vier Klauenfüsse mit Pantherköpfen, welche den Schrank vorn stützen, sind dunkelbronzefarben bemalt.

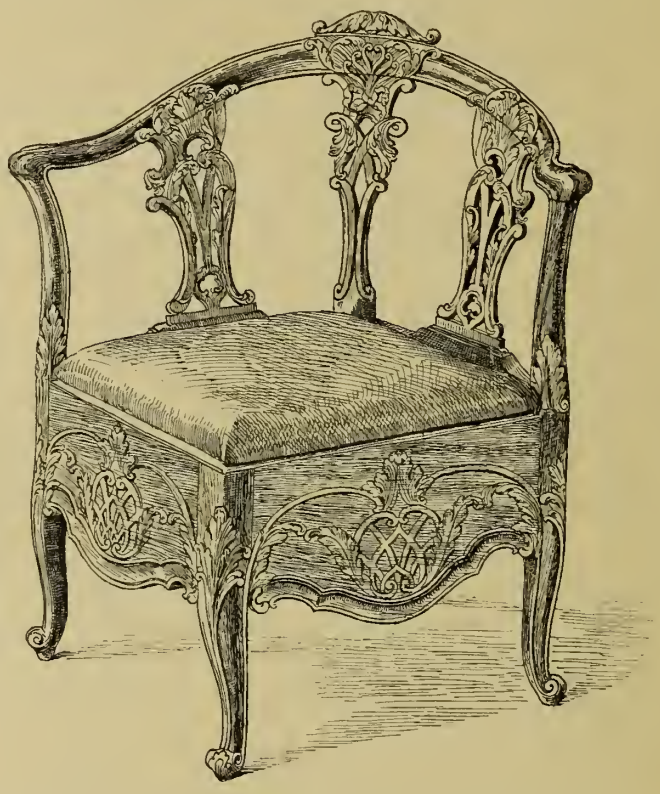
Im fünfzehnten Zimmer. (Drittes der Westseite.)

In Lüttich, der erst i. J. 1815 dem Königreich der Niederlande überlassenen Hauptstadt des früher zum westfälischen Kreis des deutschen Reichs gehörigen Bisthums gleichen Namens, hat während des ganzen 18. Jahrhunderts eine Möbel-Industrie geblüht, die ihre eigenen Wege ging, wenn nicht immer hinsichtlich des Geschmackes, so doch hinsichtlich der technischen Ausführung. Während in Paris das furnierte Möbel mit Bronzebeschlägen den Ton angab, und auch Deutschland dieser Richtung folgte, blieben die Lütticher Schreiner und Schnitzer der Ueberlieferung der Renaissance getreu und fuhren fort, ihre Möbel nicht nur aus Eichenholz zu bauen, sondern dieses offen zu zeigen und mit geschnitzten Ornamenten zu schmücken. In diesen selbst freilich huldigten sie den wechselnden Strömungen; sie verstanden es, dem Laub- und Bandelwerk der Spätzeit Ludwigs XIV., den üppiger bewegten Formen der Régence, dem Muschelwerk des Louis XV., den Blüthenranken und Hirtentrophäen des Louis XVI. nacheinander gerecht zu werden, ohne die Schnitzerei aus dem vollen Holze auch nur vorübergehend zu verlassen.

Die Formen dieser Lütticher Schnitzmöbel sind sehr mannigfaltige. Beliebt waren die eigenthümlichen Buffets oder richtiger Porzellanschränke, welche gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts in Mode kamen und auf einem geschlossenen Unterkasten einen verglasten Oberkasten von kleinerem Grundriss zeigen. Dieser Oberkasten wurde besonders mannigfaltig gestaltet, bisweilen dreitheilig, in der Mitte mit einer offenen Nischenanlage oder einer grossen Uhr verbunden, an den Seiten mit vorgezogenen abgeschrägten Ecken, deren schmale Glasscheiben Seitenblicke auf die Porzellangefässe im Innern eröffneten. Der Unterkasten wurde mit Thüren schrankartig oder mit Schubfächern commodenartig geschlossen. Beliebt waren auch die Eckschränke, „Encoignures“, bald geschlossene, bald im Obertheil verglaste und wie die Buffets zur Schaustellung von Porzellanen bestimmte.

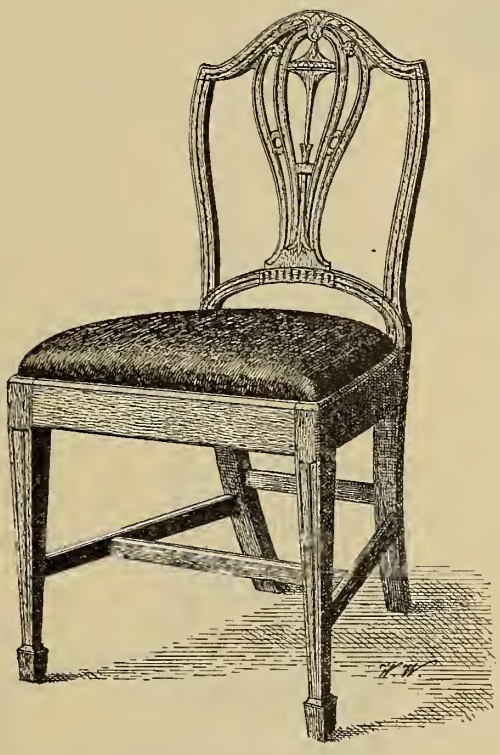
Ein ausgezeichnetes Beispiel dieser Lütticher Möbel ist der grosse Porzellanschrank. Der geschlossene Untertheil zeigt in dem geschnitzten Ornament der Schubladen und der grossen Füllungen der beiden Thüren das Muschelmotiv des Rococo schon voll entwickelt bei noch symmetrischer Anordnung des Ornaments. Der Obertheil, dessen Thüren, Mittelpfosten und vorspringende Seitenpfosten verglast sind, zeigt in den durchbrochenen Ornamenten, welche sich von den Rahmen aus über die Scheiben verzweigen und in der Bekrönung das Rocaille-Ornament in unsymmetrischer Anordnung mit den typischen S- und C-Schnörkeln und naturalistischen Blüthenzweigen. Wie bei allen dieser Lütticher Möbel ist dem Eichenholz durch einen dünnen Firniss Glanz gegeben. Der hellblaue Anstrich des Inneren ist der ursprüngliche.

In England, dessen Möbel zur Zeit der Spätrenaissance unter holländischem, dann unter französischem Einfluss gestanden hatten, entwickelte sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine neue Richtung, die sich in technischer Hinsicht von der französischen dadurch unterschied, dass mit Vorliebe das exotische schwere Mahagoni-Holz verarbeitet und in seiner Naturfarbe belassen wurde. Zugleich mischten sich mit den Rococo-Motiven das Maasswerk des gothischen Stiles, der in England nie ganz in Vergessenheit gerathen war, sowie chinesische Motive, hauptsächlich mäander- oder flechtartig durchbrochene, eckige Formen, wie sie an chinesischen Sitzmöbeln vorkommen. Der bedeutendste Vertreter des neuen Mischstiles war Thomas Chippendale, der in seinem, zuerst i. J. 1754 ausgegebenen, wiederholt aufgelegten Werke „The Gentleman- and Cabinet-maker's Director" eine Fülle von Entwürfen für Möbel aller Art darbot, von deren Einfluss auf die englische Möbel-Production die Thatsache zeugt, dass unter den 310 Subscribenten der 2. Auflage von 1755 allein 132 Kunstschreiner aufgeführt sind. Der Einfluss Chippendale's erstreckte sich auch auf die mit England in Verkehr stehenden deutschen Hafenstädte, von denen Hamburg fortan, vorzugsweise in den Sitzmöbeln dem englischen Geschmack folgte und ihm auch in der Folge treu blieb, als das Rococo durch den Louis XVI.-Stil verdrängt war. In den Entwürfen Chippendale's und den nach ihnen ausgeführten englischen und Hamburger Stühlen zeigen die Rücklehnen durchbrochene, die Zarge des Sitzes mit dem oberen Rahmenstück der Lehne verbindende Zierstücke, die aus dem massiven Mahagoni geschnitten sind, und deren geschnitzte Ornamente sich in diejenigen des Rahmens fortsetzen. Die Contouren dieser Sitzmöbel bleiben im Allgemeinen den geschwungenen Formen des Rococo getreu, auch wenn in den Durchbrechungen der Zierstücke Spitzbogen auftreten. Nur bei



Eckstuhl (Chaise percée), von Mahagoni-Holz, in Chippendale's Art. Hamburg, ca. 1760.

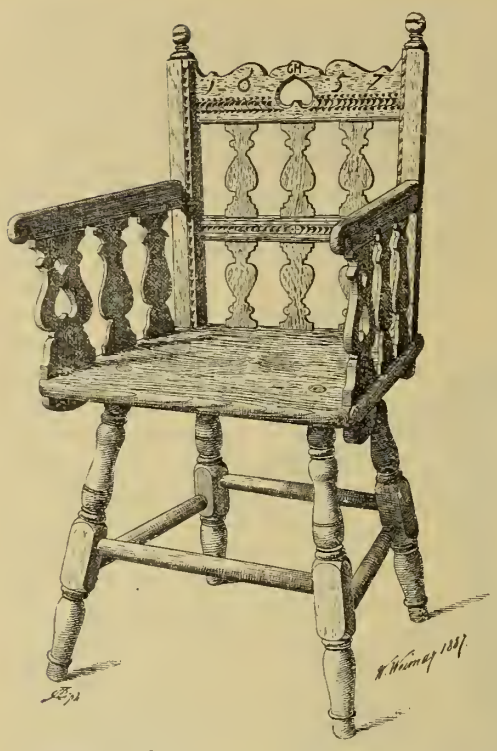
Stühlen für die „Halle“ verbinden sich steifere Formen mit dem Maasswerk der Spitzbogen, und auch die eckigen Ziermotive der Chinesen haben ganz steife Stuhlformen im Gefolge. Auch bei den Kastenmöbeln und Tischen begegnet uns dasselbe Bestreben, vom Rococo, das als „französisch“ ausdrücklich bezeichnet wird, zu neuen eigenen Formen zu gelangen. Hinzu treten, aber nur erst vereinzelt, antikisirende Motive, die zu leichteren und geradlinigen Formen führen. Waren den chinesischen Vorbildern ungegliederte, schwerfällige Stuhlfüsse zu verdanken, die von den bewegten Umrissen der zugehörigen Lehnen seltsam abstechen, so führte der beginnende Louis XVI.-Stil zu schlankeren, nach unten verjüngten Füssen der Stühle.



Stuhl von Mahagoni-Holz, in Sheraton's Art. Hamburg, ca. 1795.

Wenige Jahrzehnte nach Chippendale ist die antikisirende Richtung in den Möbelentwürfen der beiden Adam (1773) mehr unter dem Einfluss von Italienern als von Franzosen zum Siege gelangt, und in den nach Thomas Sheraton's Entwürfen (1792) ausgeführten Möbeln haben die Engländer sich von dem fremden Einfluss befreit. Das Streben nach Zweckmässigkeit und klarem Aufbau ist dabei anzuerkennen, das Ornament bringt es aber nirgends über nüchterne Anleihen aus dem pseudoantiken, armseligen Allerwelts-Formenschatz jener Zeit hinaus. Die leichten, oft etwas mageren Formen, welche die englischen Möbel um die Wende des Jahrhunderts annehmen, beruhen in technischer Hinsicht auf der Verarbeitung des schweren Mahagoniholzes, dessen ausserordentliche Festigkeit äusserste Leichtigkeit der Formen gestattet; diese — irrthümlich Chippendale-Möbel benannten — Sheraton-Möbel erheben heute, hundert Jahre nach ihrem ersten Auftreten, den Anspruch, einen Umschwung im deutschen Mobiliar hervorzurufen.

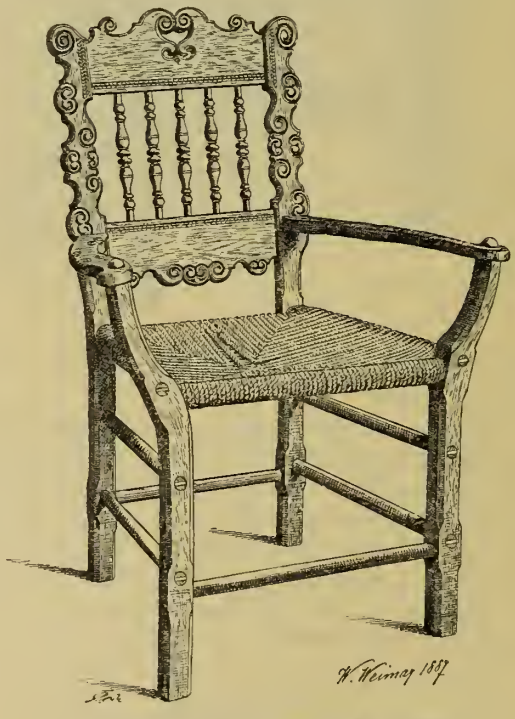
Eine grosse Anzahl durch die Räume der Sammlung vertheilter Stühle vertreten sowohl den Mischgeschmack Chippendale's, wie die pseudo-antike Richtung Sheraton's. Der Zusammenhang der Muster mit den von jenem oder diesem Meister veröffentlichten Entwürfen lässt sich leicht erkennen; schwieriger ist der Nachweis, ob ein Stuhl englische oder hamburgische Arbeit ist. Ersteres trifft wohl zu für einige der Stühle aus schwerem Mahagoni (s. Abb. S. 630), letzteres sicher für alle Stühle aus Buchenholz.



Stuhl aus der Gegend von Rendsburg, Eichenholz, 1657.

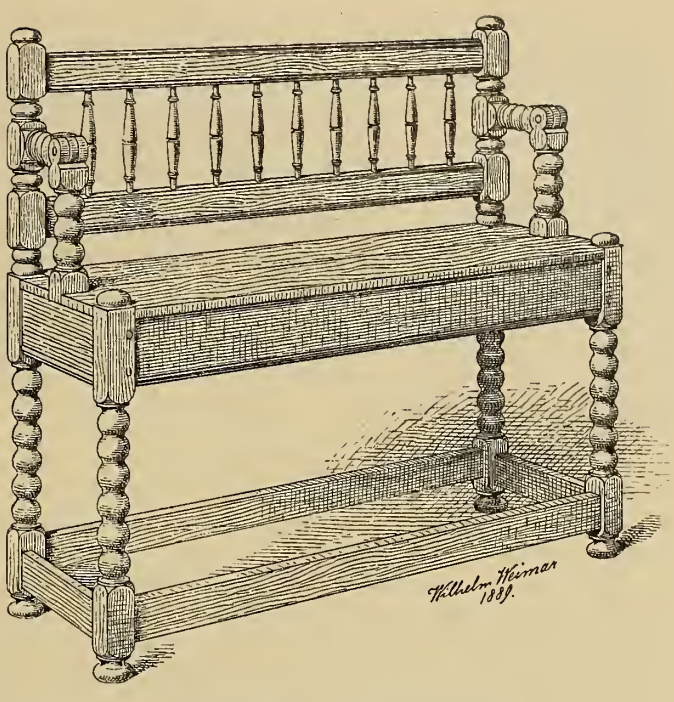
Seitenlehnen findet sich bei den meisten dieser Stühle; Schnitzwerk und eingelegte Arbeit seltener. Jahreszahlen und Inschriften erinnern bei vielen an die Besteller, denn die meisten dieser Stühle waren bestimmt, der Hausfrau und dem Hausherrn als auszeichnende Sitze zu dienen. Federkissen mit gewebten oder gestickten Ueberzügen, einfache für den Alltagsgebrauch, reichere für die Feste, wurden auf die aus dünnen Brettern, aus Weiden- oder Strohgeflecht bestehenden Sitze gelegt. Wie die Stühle ihre eigenen Formen und Verzierungen, so hatten auch die zugehörigen Kissen für jeden Bezirk ihre besondere Weise. (Näheres bei den Bauernstickereien.)

Unabhängig von den Wandelungen des Geschmackes der Bürger in den Städten oder durch denselben erst sehr verspätet beeinflusst, haben sich die Möbel des deutschen und nordischen Bauernhauses entwickelt. Unter ihnen nehmen die Stühle überall eine Sonderstellung ein, welche eine gesonderte Betrachtung rechtfertigt. In den Marschen der Niederelbe und in Schleswig-Holstein hat fast jeder, durch geschichtliche Ueberlieferung oder gemeinsame Lebensinteressen verbundene Bezirk, wie er Tracht und Schmuck eigenartig bewahrt hat, so auch bestimmte Formen des Stuhles durch lange Zeit festgehalten. Eine ansehnliche Anzahl derartiger Bauernstühle ist im Besitz des Museums. Kräftiger Bau unter reichlicher Anwendung von gedrechselten Sprossen und eine seitlich ausgeschwungene Form der



Stuhl aus der Wilstermarsch in Holstein, Eichenholz, Ende des 18. Jahrhunderts.

Der älteste dieser Bauernstühle mit der Jahrzahl 1657 stammt aus Rendsburg (S. d. Abb.); seine Sprossen sind nicht gedrechselt, sondern aus Brettern gesägt. — Von der schleswigschen Westküste ein durch reiche Drechselarbeit ausgezeichneter Stuhl v. J. 1743; an der Lehne die Buchstaben „B . H . H . H . M . D . H . G . H . F", welche zu lesen sind „Bis hieher hat mir der Herr geholfen". Aus Bollixum ein Stuhl mit vasenförmigem Zwischenstück in der Lehne und zwei Schwänen auf der Bekrönung. — Aus der Wilster-Marsch in Holstein mehrere Stühle, einfache, mit geschnitzten Rollwerkmotiven am Rahmen der Lehne (S. d. Abb.), eine reicherer mit Rococo-Motiven und Blumen der Jungfer Catrina Büsens v. J. 1799.



Jütische Klappbank; 18. Jahrhundert.

Aus Jütland eine Bank von verwandter Arbeit, deren Rückenlehne so gedreht werden kann, dass man nach Belieben nach der einen oder der andern Seite zu sitzen vermag. (S. d. Abb.)

Die Entwickelung des Geschmackes im 19. Jahrhundert hat, nachdem die antikisirende Richtung bis in den Anfang der Regierung Louis Philippe's geherrscht hatte, zweimal zu Rückgriffen auf das Rococo geführt, zuerst in den vierziger, zum zweiten Mal in den achtziger Jahren. Bald nach der Mitte des Jahrhunderts wandte man sich unter den Eindrücken der ersten Weltausstellung der italienischen Renaissance zu. Einige Jahrzehnte nachher suchten Franzosen wie Deutsche und Engländer ihre Anregungen mehr bei den besonderen Formen, welche der Renaissance in jedem dieser Länder ihr nationales Gepräge gegeben hatten. Nach dem dritten Auftreten des Rococo ist dann, wie bei seiner ursprünglichen Erscheinung, ein antikisirender Geschmack gefolgt und dieser sprungweise beim Stil des Empire angelangt, in seltsamem Widerspruch mit dem auf den meisten Gebieten der Kunst vordringenden Naturalismus. Neben all' diesen Wandelungen des Geschmackes hat auch das Mittelalter seinen Einfluss wieder geltend zu machen sich stets und ehrlich bemüht, ihn jedoch nur im beschränkteren Wirkungskreis einzelner Künstler zur Anerkennung gebracht.

Im südlichen Gang.

Das 19. Jahrhundert ist in der Sammlung erst durch wenige Beispiele vertreten. Hervorzuheben ist der 1873 auf der Wiener Weltausstellung erworbene Albumdeckel von Henri Fourdinois in Paris. Die Relief-Intarsia, welche ihn auszeichnet, ist von Fourdinois „sculpture brévetée" benannt aber schon vor zweihundert Jahren zu Eger in Böhmen gepflegt und neuerdings von dem Hamburger Bildschnitzer F. Ziegler geübt worden. Eine von diesem geschnitzte Staffelei mit feiner Relief-Intarsia. (Geschenk des Hamburger Künstler-Vereins i. J. 1889.)

Unter den während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Hamburg thätig gewesenen Kunsthandwerkern nimmt der Marquetterie-Arbeiter C. F. H. Plambeck eine ehrenvolle Stellung ein. Sein bedeutendstes Werk ist die in den Jahren 1861—63 ausgeführte Sakristeithür in der St. Nicolaikirche zu Hamburg. Die Hamburgensien-Sammlung des Museums besitzt die Skizzen des Erbauers der Kirche, George Gilbert Scott in London, zu dieser Thür und ihren ornamentalen Intarsien, die farbigen Zeichnungen der englischen Glasmaler R. Clayton und Aug. Bell zu den figürlichen Darstellungen in den oberen Füllungen der Thür, die danach von Plambeck und seinem Sohne ausgeführten Werkzeichnungen, sowie die hierauf bezüglichen Briefe der englischen Künstler. Daraus ergiebt sich, dass das Verdienst auch der Zeichnung zum grossen Theile dem ausführenden Künstler zuerkannt werden muss. In einem seiner Briefe schreibt Scott: „Ich sende einige unbedeutende Bleifederskizzen, nur um meine Meinung darzuthun, jedoch werde ich die Ausführung des Entwurfes, die Wahl und das Arrangement der Blumen etc., das ganze System der Farben und Materialien gänzlich den Händen Ihres Bruders überlassen". (Dieser Brief ist an den Stifter der Thür, Herrn N. H. Plambeck, Bruder des Künstlers, gerichtet.) Auch die figürlichen Zeichnungen bedurften, wie zahlreiche Versuche zeigen, vielfacher Aenderungen, um der Technik gerecht zu werden. Ausgeführt wurde Alles in einem Grund von Jacaranda oder Ebenholz aus gravirtem Messing, weissem und gefärbtem Elfenbein und sehr geschickt ausgewählter Perlenmutter in den verschiedensten Farben. Die Ornamente in den unteren Füllungen — wachsendes Geranke wilder Rosen, des Weissdorns, der blauen Nemophila und der weissrothen Dielytra — sind frühe Beispiele der später in Hamburg viel geübten Stilisirung von Pflanzen.

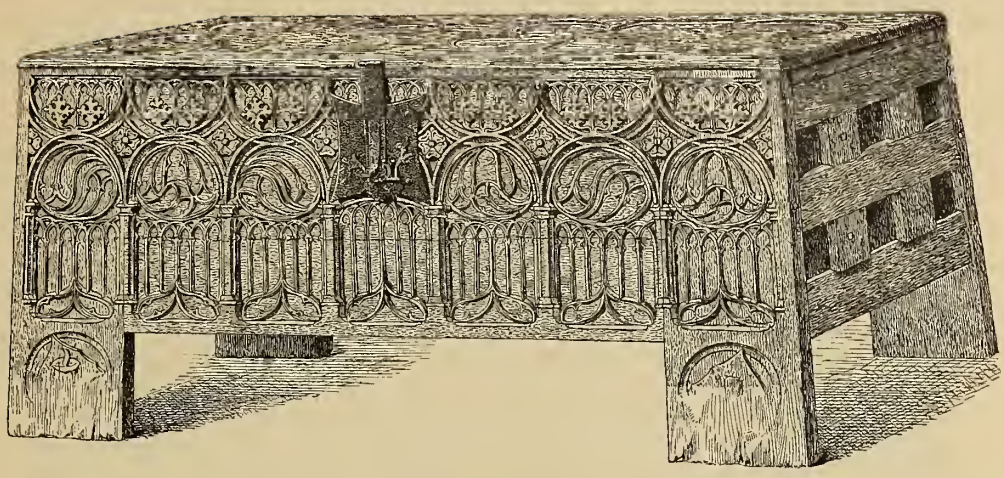
Im dritten Zimmer.

Die Sammlung besitzt ausserdem drei Arbeiten Plambeck's, der alle seine Werke persönlich ausführte, nicht nur die Einlagen sägte, sondern auch selber gravirte. Das älteste derselben ist ein grosser Tisch für den P. auf der Londoner Welt-Ausstellung v. J. 1851 ausgezeichnet wurde. Er ist entstanden in einer Zeit, wo die italienische Renaissance eben begann, gegen das in den vierziger Jahren wieder vorgedrungene Rococo zu kämpfen, über das die englischen Preisrichter i. J. 1851 (das „absurde" Rococo!) den Stab brachen. Trägt er somit alle Kennzeichen eines Mischgeschmackes, so ist der Tisch doch in technischer Hinsicht ein Meisterwerk. Die Einlagen aus verschiedenfarbigen Hölzern und Metallen, aus weissem und gebeiztem Elfenbein, aus Perlenmutter in den ausgesuchtesten Farben und aus buntfarbigen Pasten sind staunenswerth in ihrer Mannigfaltigkeit und Genauigkeit. Die fünf figurenreichen Compositionen der Platte zeigen, nach alten Kupferstichen, prunkvolle Vorgänge aus der Geschichte Kaiser Karls V., des Papstes Paul III. und des Cardinals Alexander Farnese.

Das zweite, jüngere Werk C. F. H. Plambeck's ist ein grosser runder Tisch, in dessen eingelegten Ornamenten der Künstler schon das Rococo verlassen hat, um sich ganz der Renaissance hinzugeben. (Vermächtniss der Frau N. H. Plambeck Wwe.)

Im südlichen Gang.

Das dritte, eine seiner letzten Arbeiten, a. d. J. 1876, ein besonders reich und zierlich mit Elfenbein und Perlmutter nach eigener Zeichnung ausgelegter und gravirter Albumdeckel. Auch dieser nach Motiven der italienischen Renaissance.



Truhe von Eichenholz, aus dem Lüneburgischen, Ende des 15. Jahrhunderts. Länge 2 m.

Die niederdeutschen Truhen.

In der südwestlichen Gangecke.

Die ältesten in der Sammlung bewahrten Truhen niederdeutscher Herkunft sind schwerfällige, aus 5 bis 6 cm. dicken Eichenholzbrettern zusammengefügte Möbel. Die Vorder- und die Rückwand bestehen aus zwei senkrecht gestellten Brettern, deren Verlängerungen zugleich die Füsse bilden; dazwischen sind zwei oder drei längere Bretter mit wagerechtem Faserlauf so angebracht, dass sie mit einer Feder in eine Nuth der Wangenbretter eingefügt und durch Holznägel befestigt sind. Die Seitenwände bestehen aus dicken Brettern; auf diesen sind mit der Vorder- und Rückwand verzapfte und verdübelte Latten, und zwischen letzteren kurze, ebenso starke Querhölzer befestigt. (S. ob. Abb.) Die Vorderwand ist ganz mit kräftigem Schnitzwerk verziert, welches in den Formen der spätgothischen Baukunst durchgeführt und so angeordnet ist, dass die Breite jedes der senkrechten Bretter ausgefüllt wird durch eines der die Fläche gliedernden Maasswerkmotive oder durch ein Wappen oder eine Heiligenfigur unter einem Bogen.

Das älteste Beispiel dieser Bauart in der Sammlung bietet sich in einer Vorderplatte aus Eichenholz, welche wohl dem Anfang des 14. Jahrhunderts zuzuweisen ist, obwohl die schmalen aufsteigenden Ranken an den Seiten noch ausgesprochen romanische Blattformen zeigen. Zwischen diesen Ranken ist die Fläche in zwanzig Rundfelder getheilt, von denen die vier Eckfelder die Sinnbilder der Evangelisten, sechzehn Felder wilde und fabelhafte Thiere (Löwen, Panther, Steinbock, Hirsch, Antilope, Einhorn, Greif, Sirene u. s. w.) enthalten.

Zwei Truhen aus Lüneburg zeigen innerhalb verschlungener Kielbogen reich entwickeltes Maasswerk mit mannigfachem Fischblasen-Ornament. (S. d. Abb.) Eine dritte Truhe bezeugt durch ihren bildnerischen Schmuck ihre Bestimmung als Hochzeitstruhe. Die Vorderwand ist mit Figuren in spätgothischen Bogenstellungen, einem Thierfries und den Wappen zweier Lüneburgischen Geschlechter geschmückt. Das Männerwappen zur Rechten ist dasjenige der Bromes oder Brömsen, das Frauenwappen zur Linken das der Schomaker. Da ein Herman Bromes, welcher i. J. 1498 Sülfmeister ward, eine Ilsabe Schomakerin zur Frau hatte, darf auf ein

In der südwestlichen Gangecke.

mindestens vierhundertjähriges Alter der Truhe geschlossen werden. Die Arbeit ist eine derbe. Die Figuren sind in den Verhältnissen zu kurz gerathen und das Ornament ist keineswegs mustergültig. Für diese Mängel entschädigt aber der urwüchsige Humor der Darstellung. Die frische Volksthümlichkeit der mittelalterlichen Kunst redet noch aus den sechs Gestalten, welche, zu je zweien einander zugewendet, die sechs Spitzbogen zwischen den Wappen füllen. Zuerst die Liebeswerbung der Jugend. Schlanken Leibes, in langem Gewande mit Hängeärmeln, mit gelöst über die Schultern wallendem Haar steht die Jungfrau da; sie hat eben eine Gabe in Empfang genommen, wie es scheint eine Frucht, welche der Jüngling ihr gereicht hat. Dieser steht vor uns als vollendeter „Gigerl" seiner Zeit. Das Haupthaar ist beiderseits lockig gebauscht; das Wams umkleidet die Brust mit einer wattirten Wölbung, schrumpft unter dem Gürtel zu badehosenartiger Knappheit zusammen und entschädigt sich für diese Dürftigkeit durch bis auf die Waden herabhängende, an den Rändern gezackte Aermel. Und nun gar die Schnabelschuhe von einer guten Elle Länge! Das folgende Paar führt uns die Beiden auf der Höhe des Lebens, wohl als ehelich Verbundene vor. Sie hat die Körperhaltung, welche damals den deutschen Matronen eigen war und trägt ihr Haupthaar aufgebunden, aber unbedeckt. Er hat eine Art phrygischer Mütze auf's Haupt gestülpt; das Wams hat eine bequeme Weite und wohlanständige Länge; die Aermel reichen nur mehr bis zu den Knieen; die überlangen Schnäbel der Schuhe sind eingeschrumpft, ganz hat der Ehemann aber dieser Zierde seiner Jugendzeit noch nicht entsagt. Erst im Greisenalter, zu welchem uns das dritte Paar führt, hat er die Schnabelschuhe mit bequemem, der natürlichen Form des Fusses angepasstem Fusszeug vertauscht. Nur spärliches Haar deckt jetzt die Schläfen und eine richtige Glatze erscheint auf dem Haupte. Dafür hat sich der Leib stattlich ausgedehnt und überragt jetzt als ächter Schmerbauch den Gürtel des bis zu den Knieen reichenden Wamses, dessen einstige Hängeärmel durch enganschliessende Aermel ersetzt sind. Gleich ihm stützt sich sein Ehegemahl auf einen derben Stock. Eine über die Schultern herabhängende Kapuze umhüllt ihr Haupt. Auch der Fries wilden Gethiers, welcher sich unter den Figuren hinzieht, voran ein Bär, dann ein Pavian, Hirsche, Hunde, ein Wildschwein, verdient Beachtung; mit wenigen Meisselhieben sind die bezeichnendsten Merkmale der Thiere markig angedeutet.

Dass die hamburgische Truhe von Ende des Mittelalters diesen lüneburgischen Truhen ähnlich gebaut und geschmückt war, zeigt die Abbildung einer ehemals im Kloster St. Johannis zu Hamburg bewahrten Truhe in Verbindung mit den Bruchstücken derselben, welche wir dem Vermächtniss der Gebrüder Martin und Günther Gensler verdanken.

Ebenfalls dem Ende des 15. Jahrhunderts entstammt die Vorderwand mit einer Darstellung des Stammbaumes Christi, welcher aus der Wurzel Jesse (Jesaias 11 v. 10) erwächst. Unten ruht in Patriarchentracht Isai, der Vater Davids; in seinem Nabel wurzelt ein Stamm, in dessen Ranken die königlichen Vorfahren des Heilands aus grossen Blüthen hervorwachsen; als letzte Blüthe erscheint Maria mit dem Christkinde. Aus der Uebereinstimmung vieler Einzelheiten dieses Schnitzwerkes mit dem bekannten Kupferstich des Israel van Mecken lässt sich schliessen, dass dieser Stich dem Holzschnitzer vorgelegen hat.

Derselbe Gegenstand nach anderer Vorzeichnung erscheint nochmals auf einer etwas jüngeren Truhenplatte, in welcher schon Anklänge der Renaissance auffallen. Von den Wappen zu Seiten des Stammbaumes Christi ist das Manneswappen dasjenige des in Bremen und Hamburg ansässig gewesenen Geschlechtes Esich oder Esicke, das Frauenwappen dasjenige des Geschlechtes Kindt, das im 15. und 16. Jahrhundert einige Male im Rath der Stadt Bremen erscheint.

Im westlichen Gang.

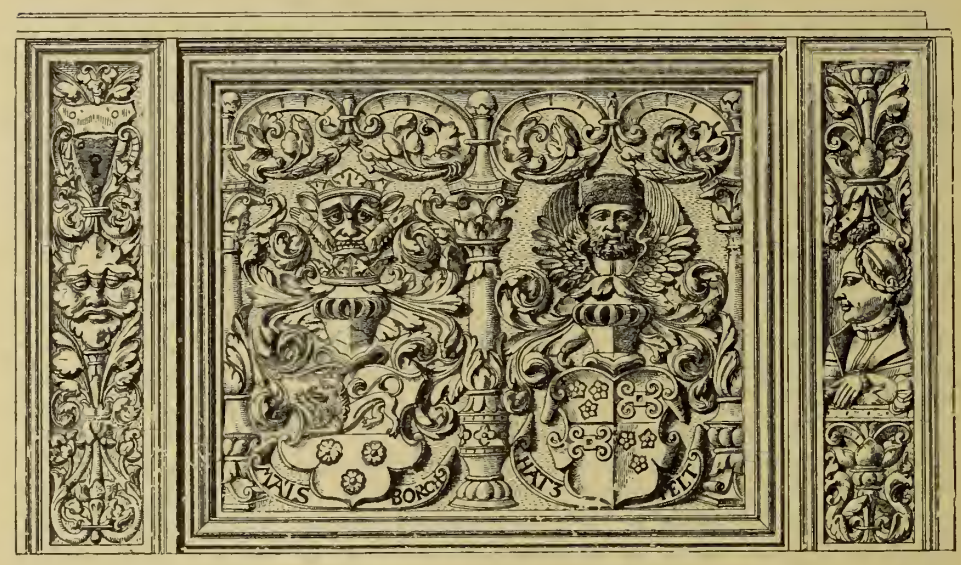
Um die Zeit, als in Niederdeutschland die Renaissance die Gothik aus dem Hausrath verdrängte, wozu sie fast ein Jahrhundert brauchte und in den Städten rascher als in den verkehrlosen ländlichen Bezirken gelangte, trat auch eine neue Bauweise in den Truhen auf. Die Vorder- und Seitenwände derselben wurden nunmehr aus Rahmenwerk mit eingesetzten Füllplatten zusammengefügt. Hierbei behandelte man anfänglich das Rahmenwerk als solches mit glatten Flächen, oder man gab ihm profilirte Einfassungen und füllte auch diese mit geschnitztem Ornament, welches sich zu den Fülltafeln wie der Rahmen zum Bilde verhielt. Später, als mit der Hoch-Renaissance die architektonischen Zierformen in den Möbeln zur Herrschaft gelangt waren, schmückte man die senkrechten Theile des Rahmenwerkes mit hermenartigen Gebilden, wobei entweder die landläufigen Decorationsfiguren oder Neubildungen aus Figuren im Costüme der Zeit angewandt wurden. Zugleich ordnete man über den Fülltafeln einen wie die Hauptfläche in kleine Felder abgetheilten Fries an. Die Füsse der Truhen, welche in der gothischen Zeit nur in Verlängerungen der Wangenbretter bestanden hatten, wurden aufgegeben. An ihre Stelle traten unter dem Kasten an dessen Seiten befestigte Latten, deren vorderes Ende in der Regel mit einer tiefen Hohlkehle und einem Dreiviertel-Stab kräftig profilirt und oft noch geschnitzt wurde. Zwischen diesen consolartig den Kasten tragenden Füssen wurde oft, in einigen Gegenden stets, ein geschnitztes Brett stumpfwinkelig befestigt. Anderswo lag dieses Brett in der Ebene der Vorderwand und wurde dann wie der Fries an deren oberem Rande gegliedert. Die unteren Theile der Truhen haben sich jedoch nur sehr selten in ursprünglicher Form erhalten, da sie durch die Feuchtigkeit des Bodens zuerst der Zerstörung anheim fielen und dann meist durch gedrechselte Kugelfüsse ersetzt wurden. Diese kamen bei den Truhen später als bei den Schränken, wohl erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Aufnahme.

Die in Vorstehendem angedeutete Entwickelung ist jedoch nicht so zu verstehen, als ob mit dem Aufkommen eines neuen Constructionsprincipes das ältere völlig verdrängt worden wäre. Vielmehr blieb letzteres häufig neben jenem in Anwendung. In den Hamburgischen Vierlanden, wo sich die Truhe bis in unsere Tage nicht nur auf dem Kornboden oder der Diele, sondern im Wohnzimmer als ein wohlgepflegtes Möbel erhalten hat, gehen noch in unserm Jahrhundert die gothische Construction mit ihrer als ungegliederte Brettwand gebildeten Vorderfläche und ihren brettförmigen Füssen und die in Rahmen und Füllungen gegliederte Construction der Renaissance-Truhe gleichberechtigt neben einander her.

In der nachfolgenden Uebersicht der Truhen unserer Sammlung ist die geschichtliche, in vielen Fällen durch Jahrzahlen bezeugte Zeit ihrer Anfertigung zu Grunde gelegt, gleichviel ob die Truhen vollständig oder nur ihre Vorderwände aufgestellt sind. Der Standort in der Sammlung ist in jedem Fall bemerkt.

Die frühesten Renaissance Truhen der Sammlung sind westfälischen oder niederrheinischen Ursprungs. Dort im Westen, in näherem Verkehr mit den Niederlanden, aus denen wandernde Künstler und Handwerker die neue Formensprache nach Niederdeutschland brachten, entwickelte sich die Renaissance rascher und entschiedener, als weiter gen Osten. Frühe Daten einer schön entfalteten Renaissance, wie die

Jahrzahl 1544 an unserem Buxtehuder Schrank, dürfen hier nur als Vorboten des neuen Stiles betrachtet werden. In den Möbelschnitzereien rang, von den grossen, mit den Niederlanden im Seeverkehr stehenden Städten abgesehen, um diese Zeit die Gothik noch zäh mit dem fremden Geschmack, oft an einem und demselben Möbel.



Westfälische Wappentruhe, heraldisch linke Hälfte der Vorderwand. ca. 1535. Höhe 65 cm.

Im westlichen Gang.

Ohne Jahrzahl, aber wohl in die 30er bis 40er Jahre des 16. Jahrhunderts zu versetzen und sicher niederrheinischen bezw. westfälischen Ursprungs ist die in Vorder- und Seitenplatten erhaltene Truhe mit den Wappen der Haxthusen, Buren, Malsborch und Hatzfelt, von welcher die heraldisch linke Hälfte hier abgebildet ist; auf der rechten Hälfte entspricht ein Mannesbild der Frau im linken Wangenstück. Die pflanzenhafte Bildung der Säulen, die grottesken Ornamente, welche diese verbinden, und das Pflanzenwerk, welches auch die schmalen Einfassungen der Seitenwände füllt, tragen ganz das Gepräge der ersten Regungen der niederdeutschen Frührenaissance. Bemerkenswerth sind die wohlerhaltenen Reste einer allem Anscheine nach ursprünglichen vielfarbigen Bemalung, in welcher wir uns viele geschnitzte Möbel jener Zeit zu denken haben.

Westfälische Arbeit vom Jahre 1542 ist die Truhenwand mit glattem Rahmenwerk und vier Fülltafeln, auf welchen vier, den vollen Renaissance-Typus zeigende Wappen geschnitzt sind, von denen zwei als diejenigen der westphälischen Geschlechter von Westphalen und Vrede von Amcke bestimmt werden konnten. In der Regel wird es sich bei dergleichen, in der Vierzahl angebrachten Wappen um diejenigen der vier Ahnen des Besitzers, d. h. um die Wappen seiner Grosseltern väterlicher- und mütterlicherseits handeln. Manchmal mögen die Wappen diejenigen seiner Eltern und der Eltern seiner Ehefrau sein. Erst die Aufklärung dieser heraldischen Fragen und die dadurch gebotenen Orts- und Zeitbestimmungen werden Licht über eines der interessantesten Gebiete altdeutschen Kunstgewerbes verbreiten.

Wahrscheinlich der Wesergegend und einer etwas jüngeren Zeit entstammt eine Platte mit ebenfalls vier geschnitzten Füllungen in glattem Rahmenwerk. Sie zeigt die auf den Möbeln häufig angebrachten, nicht als wirkliche, nur als ideale Bildnisse zu deutenden Brustbilder eines Mannes und einer Frau, ein Schild mit Hausmarke und den Buchstaben IB, sowie ein noch nicht gedeutetes Wappen mit einem Stern über einem aufgerichteten Löwen. Im westlichen Gang.

Denselben Geschmack, mit einem noch fast ausschliesslich aus pflanzlichen Motiven mit wenigen grottesken Zuthaten ohne Rollwerk gebildeten Ornament, vertritt in der Form, wie er sich in Holstein entwickelte, die grosse Truhenwand mit den Wappen der holsteinischen Adelsgeschlechter Rantzau und Reventlow in den äusseren, einem Ritter- und einem Frauenkopfe in den mittleren ihrer vier Füllungen. (? Hochzeitstruhe Heinrich Rantzau's und der Margaretha Reventlow.)

Aus dem Schleswigschen stammt eine in Vorder- und Seitenplatten bewahrte Truhe, welche das Datum „Anno 1587 den 16. October" trägt und in vier Füllungen kleine allegorische Frauengestalten des Glaubens, der Liebe, der Hoffnung und der Stärke, umgeben von Blattkränzen und grottesken Ornamenten zeigt. Die Leisten des Rahmenwerkes sind hier in vertiefter Fläche mit Engelsköpfen und Pflanzenwerk geschnitzt, in welchem noch das gothische Motiv des mit gewundenen Perlschnüren belegten Knaufes vorkommt. Wie die Seitenplatte dieser Truhe sind diejenigen der meisten grossen Truhen in der Regel etwas derber als die Vorderwand geschnitzt. Auf die geschmackvolle Anordnung der schmiedeeisernen Rosetten ward dabei ebensosehr geachtet, wie darauf, dass den grossen Handhaben eine Form gegeben wurde, welche beim Heben der Truhen das Einklemmen der Hände verhindert. An einigen Beispielen aus späterer Zeit erscheinen die glatten, zur Aufnahme der Rosetten bestimmten Stellen der Seitenwände wie von den dargestellten Figuren (Engeln, Frauen in der Zeittracht) gehaltene Schilder.

Wenn auch gleichfalls mit der Jahrzahl 1587 bezeichnet, steht den gothischen Truhen doch weit näher die Vorderplatte einer grossen Truhe mit einer sinnbildlichen Darstellung der Segnungen des Alten und des Neuen Bundes. In der Mitte am Fusse eines Baumstammes, um den sich ein Schriftband mit den Worten „Ik elen [der] Vor [dammter]" schlingt, sitzt ein nackter Mensch mit gefalteten Händen. Zu seiner Rechten steht ein Priester des Alten Bundes und weist auf die Gesetzestafeln in seiner Hand; dazu auf einem fliegenden Bande die Worte: „Do dat so werstu le[ben]" („Thu das, so wirst Du leben"). Die Fläche derselben Seite ist mit Darstellungen aus dem altenTestament in verschiedenem Maassstabe gefüllt: Eva verführt Adam zum Genuss des Apfels vom Lebensbaum; die Israeliten in der Wüste beten zu der von Moses erhöhten Schlange; Moses empfängt aus Wolken die zehn Gebote. Links unten ein geöffnetes Grab, aus welchem ein Gerippe emporsteigt, mit einer Lanze eine Gruppe Kranker und Sterbender zu bedrohen. Zur Linken des Menschen steht, ihm die rechte Hand auf die Schulter legend, ein Apostel des Neuen Bundes; über ihm auf fliegendem Bande die Worte: „Su dat is dat lam gades da....." (Siehe, das ist das Lamm Gottes, das der Welt Sünden trägt.) Der Apostel zeigt mit der Linken auf die Darstellungen aus dem alten Testament: die Verkündigung Mariä; die Hirten auf dem Felde und Christi Geburt; Christus am Kreuze, dessen Stamm Maria Magdalena umfasst, daneben das Lamm mit der Siegesfahne; als Gegenstück zum Tod der aus dem Grabe auferstehende Christus, welcher mit der Siegesfahne den Drachen überwindet. Ueber und unter der Darstellung läuft die Inschrift: „Datt gesette is dorch Mosen gegeven, de gnade unde warheit is dorch ihesum .... gevorden unde van siner wille hebbe wi ....." (Das Gesetz ist durch Mosen gegeben, die Gnade und Wahrheit ist durch Jesum Christum geworden und von seinem Willen haben wir das ewige Leben.)

Im westlichen Gang.

Die Zweige des Baumes, an dessen Stamm der Mensch sitzt, sind auf der Seite des Alten Bundes verdorret, auf derjenigen des Neuen Bundes mit Laub und Früchten bedeckt. Auf den Wangenbrettern jederseits zwei umkränzte Wappenschilder, und darunter auf ihren fussförmigen Verländerungen gross „Ano — 1578". Den vier Ahnen-Wappen nach ist diese Truhe sehr wahrscheinlich für den 1541 geborenen, 1576 in den Bremer Rath gewählten Diedrich von Rheden angefertigt worden. Diedrich's Vater war Nicolaus von Rheden, der ca. 1535 Adelheid Kenckel heirathete. Des Nicolaus Vater war Johann von Rheden (Wappen: der Weinstock rechts oben), seine Mutter Abel Fryge oder Vryge (Wappen: der wachsende Lorbeer rechts unten); der Adelheid Vater war Dirich Kenckel, Rathsherr zu Verden (Wappen links oben), ihre Mutter Gebke Speken (deren unbekanntes Wappen danach die links unten angebrachte Sichel wäre). Diedrich von Rheden war in erster Ehe verheirathet mit Gesa von Borken, die schon 1579 Aug. 7. mit Hinterlassung eines Kindes starb. Man darf daher wohl annehmen, dass er sich diese vom Jahre 1578 datirte Truhe anlässlich seiner ersten Verheirathung hat schnitzen lassen. — Darstellungen ähnlichen Inhalts wie auf dieser Truhe waren bei den niederdeutschen Holzschnitzern des 16. Jahrhunderts sehr beliebt; in abgekürzter Form findet sich der Gegenstand in der Sammlung auch über einer Kanzelthür aus der Kirche St. Petri in Hamburg. Ihre Volksthümlichkeit verdanken sie den niederdeutschen, mit Holzschnitten der Cranach'schen Schule geschmückten Bibelübersetzungen, welche im Lande viel gelesen wurden und noch heute hie und da in Bauernhäusern in Ehren gehalten werden. Die Titelblätter der meisten dieser niederdeutschen Bibeln zeigen einen in mehreren Varianten vorkommenden Holzschnitt mit einer bildlichen Gegenüberstellung des Alten und des Neuen Bundes. Ohne eine Kopie zu sein, was schon durch das Querformat der Truhe gegenüber dem Hochformat des Buches unthunlich war, steht unsere Truhe am nächsten dem Titelholzschnitt in „De Biblie uth der uthlegginge Doctoris Martin Luthers yn dyth düdesche vlitich uthgesettet, mit sundergen underrichtingen, alse men seen mach. Inn der Keyserliken Stadt Lübeck by Ludowich Dietz gedrücket MDXXXIII." Der Schnitzer muss diesen schönen Holzschnitt gekannt haben und hat seine Hauptmotive benutzt, so die Mittelgruppe, Christus am Kreuze neben dem Siegeslamm, die Uebergabe der Gesetze an Moses. Andere Motive hat er in dem verwandten Titelbilde zu „Biblia: dat ys de gantze Hillige Schrifft, düdesch, upt nye thogerichtet, unde mit vlite corrigert. D. Mart. Luth. Gedruckt dorch Hans Lufft tho Wittemberg. MDXLII" gefunden, so die Anbetung der Schlange, den Heiland als Ueberwinder des Drachens. Vielleicht werden noch andere, dem Schnitzwerk näher stehende Holzschnitte nachzuweisen sein. (Aus der Magnussen'schen Sammlung.)

Im dreizehnten Zimmer. (Erstes der Westseite.)

Vielleicht noch etwas älter als die beiden vorerwähnten Schnitzwerke ist das Hauptstück aller unserer Truhen, die vollständig, wenn auch mit Füssen und Sockelprofilen aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts erhaltene Truhe, welche früher zu Lehe bei Lunden in Holstein in dem alten Markus Swyn'schen Hause stand, aus welchem der berühmte „bunte Pesel" in das Museum Dithmarsischer Alterthümer zu Meldorf gelangt ist. Diese, spätestens in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts angefertigte Truhe zeigt eine von derjenigen aller übrigen bekannten Truhen des Landes abweichende Bauart, indem innerhalb eines oben und an den Seiten der Vorderwand sich hinziehenden breiten Ornamentbandes, welchem ein aufsteigender Mittelstreifen entspricht, die vier Füllplatten in tiefer Versenkung angebracht sind, zu je zweien umgeben von tektonisch wiedersinnig angewandten Consölchen und getrennt durch je eine Herme. Dargestellt auf den Fülltafeln ist in vier Scenen das Gleichniss vom verlorenen Sohn 1) der Auszug des Jünglings in prächtiger Kleidung hoch zu Ross; 2) sein Schlemmerleben im Freudenhaus, wobei die Austreibung des Ausgeplünderten im Hintergrunde vor sich geht; 3) seine Busse als Schweinehüter; 4) die Heimkehr

des Reuigen, den sein Vater liebevoll aufnimmt. Der das Ganze umspannende Rahmen ist mit grotteskem Rollwerk überzogen, welches durch die mit Tüchern behängten, mit Palmetten bekrönten Masken, die in Ranken auswachsenden Gliedmaassen und mit Masken besetzten Rollwerkgürtel der Figuren, und die Fruchtbüschel mit ihren gurkenförmigen Früchten den Stempel der niederländischen Hochrenaissance trägt, wie solche in den ornamentalen Entwürfen Hans Vredeman's des Friesen auftritt. (Angekauft aus dem Vermächtniss des Architekten Herrn Ed. Hallier.)

In dieselbe Zeit, in welcher die Truhe mit dem Vergleich des Alten und Neuen Bundes und die Truhe mit dem verlorenen Sohn entstanden sind, fällt noch eine ganze Reihe anderer, mit Schnitzwerk reich geschmückter niederdeutschen Truhen aus Eichenholz. Die drei Jahrzehnte etwa von 1580 bis zum Jahre 1610, bevor mit der knorpelartigen Verschnörkelung der Rollwerkmotive ein neuer ornamentaler Geschmack sich geltend zu machen begann, waren eine Zeit hoher Blüthe niederdeutscher Holzschnitzkunst. Die Mannigfaltigkeit der Truhen, sowohl hinsichtlich der Bauart wie der Verzierungen, erklärt sich im Allgemeinen aus der Gegend ihrer Anfertigung. An Untersuchungen, durch welche die Orte der Anfertigung dieser heute zum grössten Theil in die weite Welt verstreuten Schnitzwerke bestimmt werden könnten, fehlt es noch durchaus, ebenso an dem Nachweis der Künstler, deren Schulung und persönlicher Geschmack dabei in's Spiel kamen.

Im westlichen Gang.

Die alte Behandlung der Vorderseite als eine durchgehende Bildwand zeigt noch die grosse Truhenplatte mit der Geschichte von der Königin Esther, welche wegen der statthaften Prunkentfaltung bei den niederdeutschen Bildschnitzern sehr in Gunst stand. Die Hauptscenen sind: zur Linken kniet Esther in königlichem Schmuck, begleitet von ihren Mägden, bittend vor ihrem königlichen Gemahl Ahasverus, welcher ihr den goldenen Scepter gewährend entgegenreckt; zur Rechten Ahasverus auf dem Throne, ihm zur Seite sein Schreiber, welchem der König den die Juden befreienden Befehl dictirt hat, vor ihm Mardochai in königlicher Kleidung auf dem Ross des Königs, geführt von Haman. Im Hintergrunde in kleiner Darstellung: Esther in Trauerkleidern, in ihrer Kammer zum Gotte Israels betend; das Gastmahl, zu welchem Esther den König geladen hat; Haman wird an den hohen Galgen gehenkt. Umgeben ist diese Darstellung von Rollwerkornamenten, in denen links eine nackte Frau mit Himmelskugel (Astronomie), rechts eine Frau, Wasser in Wein giessend (Temperantia) angebracht sind. Um die Darstellung läuft die Inschrift: „Ester in ihres herten qual lodt den konich tom avendtmal Haman aus hadt wolde gedenken dat Mardochai scolde. ....." Die schmalen Wangenstücke sind mit wappenhaltenden Hermen belegt und unter der grossen Platte drei schmale Füllplatten friesförmig angebracht. Ob diese und die in der Anordnung verwandten Truhen der Sammlung westlich oder östlich der Elbe entstanden sind, bleibt noch zu erweisen.

Im dreizehnten Zimmer.

Eine kleine, aus der Gegend von Lübeck stammende Truhe von feinerer Ausführung zeigt in zwei Fülltafeln ebenfalls die Geschichte von der schönen Esther: links das Mahl, zu welchem sie den König und Haman geladen hat; rechts den mit königlicher Würde bekleideten Mardochai und den um sein Leben flehenden Haman vor Ahasverus; im Hintergrunde klein den Galgen. Auf dem einfassenden Rahmenwerk sind in dem mit Engelsköpfen und Fruchtbüscheln verzierten Rollwerk Figürchen in der modischen Tracht vom Ende des 16. Jahrhunderts angebracht, in der Mitte ein schreitendes Paar, an den Ecken lautenschlagende Halbfiguren. An den Seiten ein noch nicht gedeutetes Wappenbild: drei Bäume.

Im westlichen Gang.

Ungewisser Herkunft ist die grosse Truhenwand mit den Reliefs des Urtheiles Salomonis und des von diesem durch eine Herme getrennten Besuches der Königin von Saba bei König Salomo. Auch diese Vorwürfe standen bei den Schnitzern der niederdeutschen Hochrenaissance in besonderer Gunst, da sie zur Entfaltung decorativer Gestalten, wie jene Zeit sie liebte, reichlichen Stoff boten. Man wünschte wohl sich an lehrhaften Vorgängen zu erbauen, aber die decorative Ausbeute blieb doch im Vordergrunde.

Den einen jener Vorwürfe behandelt abgekürzt auch eine kleine holsteinische Truhe mit der Umschrift: „Unde de konich sprack: gevet der frouwen dat kint levendick den idt is sin moder. Un dat ordel erschal vor den ganzn“ .... Die Schlussworte „Israel, das der König gefället hatte“, sind wie oft in ähnlichem Falle ausgelassen, da der Schnitzer mit dem Raum nicht ausreichte.

Eine Platte von mittlerer Grösse zeigt in doppelter Umrahmung, einer structiven äusseren, einer decorativen inneren aus Rollwerk, die Parabel von dem armen Lazarus und dem reichen Manne. Zur Linken ist das Gastmahl des Schlemmers angerichtet, zur Rechten lecken die Hunde des Lazarus Schwären. In kleinerem Maassstab daneben der Höllenrachen, welcher den jammernden Reichen verschlingt, und darüber der Arme in Abrahams Schooss. In einem das Rollwerk durchschlingenden Streifen die Worte „Slomeres porabel dot uns leren dat wir uns sollen tidtlich bekeren.“ Diese Beischrift ist der hochdeutschen Erklärung auf des Virgil Solis Holzschnitt zu Lucas 16. in desselben „Biblische Figuren des alten Testaments, gedruckt zu Frankfurt am Mayn MDLXII.“ nachgebildet, woselbst die Verse lauten: „Schlemmers Parabel thut uns lehren, dass wir uns zeitlich solln bekehren.“ Dies Bild des Virgil Solis hat aber nicht das Mindeste mit unserer Platte gemein. Auch bei dieser Truhe halten die Hermen Wappen.

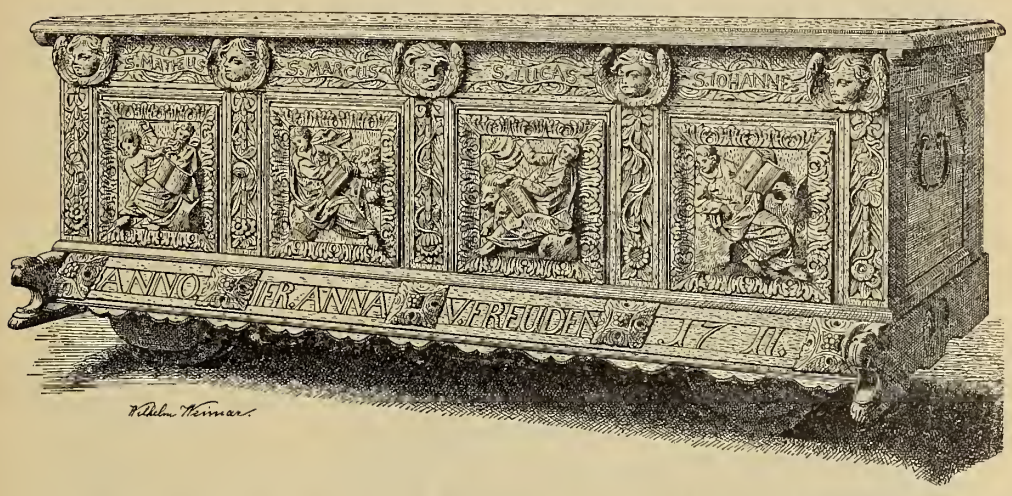
Auf einer kleineren, durch die Erhaltung ihrer consolförmigen Fusslatten bemerkenswerthen Truhe erscheint die Parabel vom armen Lazarus in abgekürzter Darstellung und derberer Ausführung. Nur der in Damengesellschaft schlemmende Reiche, dem ein Diener mit einem grossen Federbusch Kühlung zufächelt, und der Arme, welchem die Hunde Mitleid erweisen, sind dargestellt. Die Umschrift lautet hier: „De ricke man levet im averflodt, de arme man hunger liden moth.“ Diese Truhe war auf der hamburgischen Elbinsel Finkenwärder im Gebrauch, soll aber vom holsteinischen Ufer der Elbe stammen. Das Wappen auf den Hermen, ein mit Zaun und Gitterthor verschlossener Garten, ist noch unerklärt.

Wieder nach Westfalen führt uns eine kleine, unter Bogenstellungen mit vier Wappen westfälischer Adelsgeschlechter verzierte Truhenplatte. Wahrscheinlich gehörte sie einst dem Wilhelm von Schade zu Jhorst, dessen Grosseltern väterlicherseits ein von Schade und eine von Dincklage, mütterlicherseits der 1548 gestorbene Wilhelm von Staël und Walburg von Oer gewesen sind, deren vier Familienwappen in dieser Reihenfolge von der heraldischen Rechten zur Linken angebracht sind. Danach würde auch diese, Spuren ursprünglicher Bemalung zeigende Schnitzerei noch dem Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts angehören.

Etwa in den 20er oder 30er Jahren des 17. Jahrhunderts, als schon der Ohrmuschelstil des Ornamentes sich voll entwickelt hatte, ist die reichgeschnitzte Truhe aus Dithmarschen entstanden, welche vier neutestamentliche Scenen 1) „de botschaft“ (Mariä Verkündigung), 2) „de gebordt“, 3) „de dre konge“ und 4) „de beschnidıng“ — zeigt, eine in dieser Auswahl unzählige Male von den schleswig-holsteinischen Holzschnitzern wiederholte Folge, welche in der Sammlung auch noch

durch eine etwas ältere Reihe von vier einzelnen Platten vertreten ist, auf welchen unter jeder Scene die entsprechende Bibelstelle: 1) Lucae 1. cap. 2) Lucae 2. cap. 3) Matth. 2. cap. 4) Lucae 2. cap. angeführt ist. (Diese geschenkt von Dr. H. A. Meyer.) Die dithmarsische Truhe bekundet ihre Herkunft auch durch die im oberen Fries angebrachten Wappen der beiden alten dithmarsischen Bauerngeschlechter Neelsmannen und Sulemannen. Im westlichen Gang.

Aus der Gegend von Flensburg stammt eine grosse Truhe mit schwerem Ohrmuschel-Ornament und den vier Evangelisten unter Rundbogen. Sie gehört schon der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an.



Truhe der Anna von Freuden v. J. 1711; Eichenholz. Aus dem Lande Hadeln. Länge 1,80 m.

Auf welcher Höhe sich die alte Kunst noch zu Anfang des 18. Jahrhunderts an der Niederelbe erhalten hatte, beweist eine aus dem reichen Marschlande Hadeln (unweit von Cuxhaven) stammende, ebenfalls mit den vier Evangelisten geschmückte Truhe, welche i. J. 1711 für Jungfer Anna von Freuden angefertigt ist, wie auf dem schräg vorspringenden Fussbrett zu lesen. Merkwürdig ist bei dieser auf versteckten niedrigen Rädern beweglichen Truhe die Bildung der vorderen Enden der Fusslatten als grotteske Hundsköpfe. Das Rahmenholz ist mit flachem Laubwerk und vollrunden, den Deckel stützenden Engelsköpfen geschmückt. (S. d. Abb.) Im westlichen Gang.

Einen neuen, durch die Kröpfarbeit, welche man an den grossen Schränken zu sehen liebte, beeinflussten Geschmack zeigt die jüngste der in der Möbelabtheilung aufgestellten Truhen, welche 1792 für die Jungfrau Anna Möllers angefertigt worden ist. Bei ihrer Auffindung war sie im linkselbischen Alten Lande in Gebrauch, sie ist aber ein Erzeugniss der rechtselbischen Wilstermarsch. Eigenthümlich ist an ihr die reiche Verkröpfung der beiden Füllungen, welche ganz mit derjenigen an dem Wandschrank unseres Getäfels aus der Wilstermarsch übereinstimmt. Die drei nackten Kinder in der Mitte und auf den Wangenstücken tragen Erzeugnisse des Frühlings, Sommers und Herbstes. Die Inschrift zeigt in Rococozügen hübsch geschwungene und verschlungene Buchstaben, auch eine Neuerung. Bei den älteren Truhen sind die Inschriften stets in einfachen lateinischen Majuskeln geschnitzt.

Truhen aus den Hamburgischen Vierlanden mit eingelegter Arbeit: der Margareta Elsche Krögers v. 1771, des Albert Hars v. 1829; — vom linken Elbufer: der J. Catrina Eckmans v. 1776, der J. Cecilia Wridens v. 1787. Im dritten Zimmer.

Die Schränke aus Niederdeutschland.

Das niederdeutsche Schrankmöbel der Spätgothik und der Frührenaissance deutet durch seine Bauart auf seinen Ursprung aus dem unbeweglichen, in eine Mauernische eingelassenen Wandschrank. Die Vorderwand desselben war als ein in sich fest zusammenhängender Rahmenverband konstruirt, welcher dem in der Wand verborgenen Schrank nur äusserlich vorgeblendet war. Je nach den Abtheilungen des Inneren war auch das Rahmenwerk in grössere oder kleinere Felder abgetheilt, welche durch Thürchen oder durch von oben nach unten aufschlagende Klappen verschlossen waren. Die Seitenwände des Schrankes bestanden, da sie in der Mauer verborgen blieben, aus schlichten, oft nur ganz roh behauenen Brettern, und das Kranzgesims erschien nur als ein oben an der Vorderwand befestigtes verziertes Brett, welches die Mauerlücke über dem Schranke verdeckte. Aus diesem Wandschrank entwickelte sich der freistehende, vielthürige Schrank, indem nach seiner Befreiung aus der Mauernische die Profile des Rahmenwerkes seiner Vorderseite mitsammt dem Kranzgesims an den Seitenwänden fortgeführt wurden.

Der im südlichen Deutschland vorherrschende Bau des Schrankes aus zwei lose aufeinandergesetzten und durch Doppelthüren an Stelle der Deckelklappe sich öffnenden Kasten ist in Niederdeutschland nicht ursprünglich und kommt dort nur an Schränken holländischer Herkunft vor. Während unter der Herrschaft der Spätrenaissance die Schreinerei in Süd-Deutschland ein Ableger der Baukunst wurde und die Truhen und Schränke das Aussehen förmlicher, den Regeln der Säulenordnungen unterworfener Bauwerke annahmen, bewahrte Nord-Deutschland die Konstruction des Kastenmöbels als ein Gefüge von Rahmen mit festen oder beweglichen Füllungen; nur dass man der neuen Richtung durch reichere decorative Ausstattung, am liebsten durch die Auflage hermenartiger Halbfiguren auf die senkrechten Rahmenhölzer nachgab.

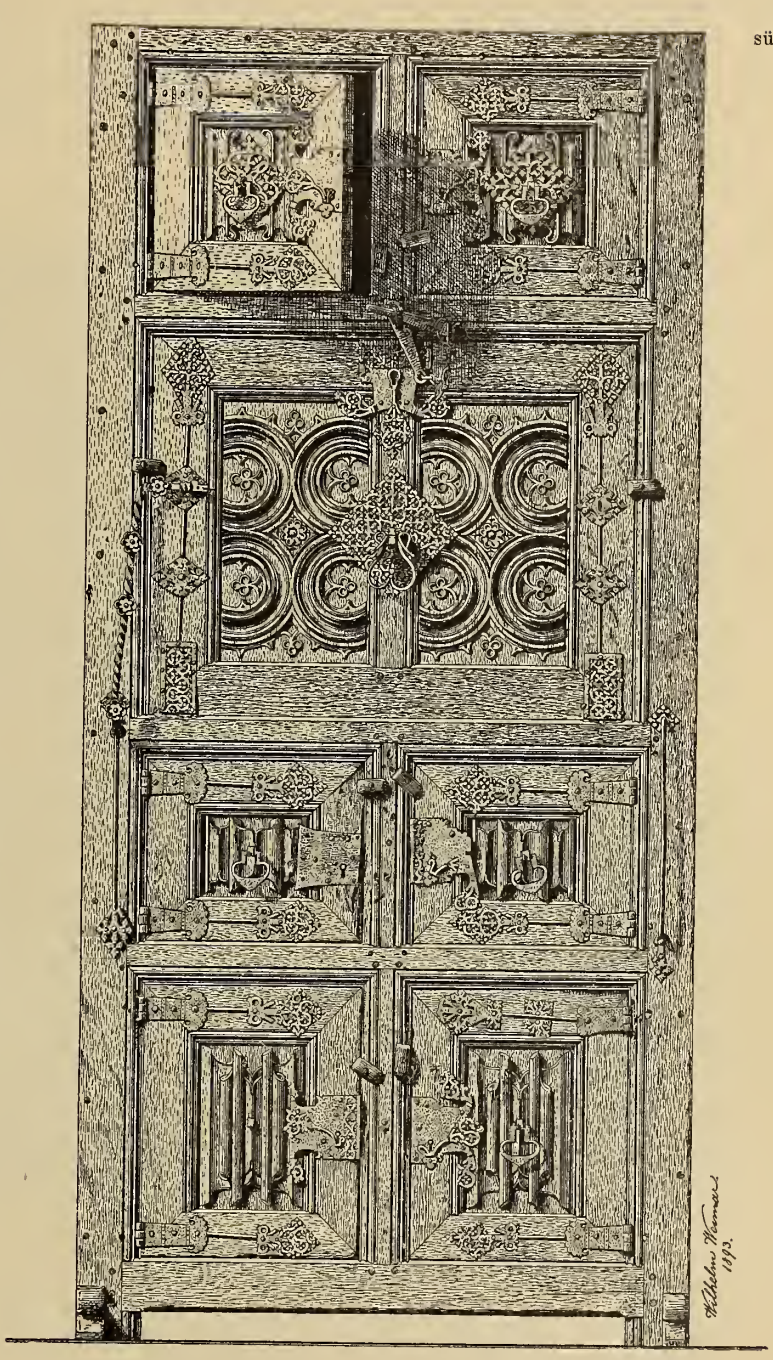
Erst die Einführung niederländischer Möbel, wie sie uns in den Ornamentstichen der beiden Vredeman de Vriese und Crispin de Passe's begegnen, führte zu Anfang des 17. Jahrhunderts auch in der Hamburger Gegend zu mehrerer Anwendung von Architekturformen auf die Schränke, ohne jedoch den Säulen-Ordnungen einen so weit gehenden Einfluss wie in Süddeutschland einzuräumen. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verschwanden im Norden die Säulen wieder von den Möbeln; die alte Rahmen-Konstruction trat wieder in ihre Rechte, nur dass noch Pfeiler-Motive zur Verkleidung der senkrechten Rahmenhölzer dienten, und dass, veränderten Gebrauchszwecken folgend, die früher 9 bis 11 betragende Zahl der Thüren sich immer mehr verringerte, auf vier und zuletzt auf zwei herabsank, durch deren Oeffnung sich der ganze, durch Börter abgetheilte Schrankraum auf einmal der Benutzung darbot.

Während die Truhen, gemäss ihrer persönlichen Bestimmung und ihrer Ausstattung mit Wappen der Besitzer, fast ausnahmslos im Lande angefertigt wurden, finden sich unter den niederdeutschen Schränken sehr viele, die als Handelswaare aus den Niederlanden eingeführt worden sind und persönliche Beziehungen daher nicht verrathen.

Zwei gleich unseren spätgothischen Truhen aus dem Lüneburgischen stammende Schränke eröffnen die Reihe.

Der älteste, hier abgebildete, wurde in einem Bauernhause zu Borstel zwischen Winsen an der Lühe und Lüneburg aufgefunden. Er entbehrt des Gesimses, hat aber noch seine ursprünglichen Füsse, welche in kleinen, unter die Seitenwände geschobenen, vorn ausgeschweiften Latten bestehen und den Zweck hatten, den Boden des Schrankes von der feuchten Diele zu trennen. Derartige Füsse blieben bis in das 17. Jahrhundert in Gebrauch, haben sich aber sehr selten erhalten, da sie vielfach abfaulten und später durch die mit den niederländischen Möbelformen aufkommenden gedrechselten Kugelfüsse ersetzt wurden. Die derben, an Zimmer-

In der südwestlichen Gangecke.



Lüneburger Schrank, Eichenholz mit Eisenbeschlag; ca. 1500. Höhe 2 m 68 cm.

In der südwestlichen Gangecke.

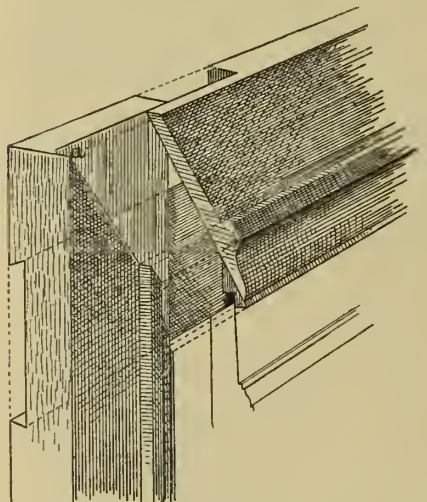
mannsarbeit erinnernden Ornamente auf der Klappe und den kleinen Thüren zeigen die zu Ende des 15. Jahrhunderts hier verbreiteten conventionellen Formen des Faltwerks und grosser Vierpässe. Weit gelungener ist der reiche und zierliche Eisenbeschlag gearbeitet; er darf auf dieselbe Werkstatt zurückgeführt werden, aus welcher die Eisenarbeiten an den Wandschränken in der Laube des Rathhauses zu Lüneburg hervorgegangen sind.

Der zweite Schrank, aus der Stadt Lüneburg, zeigt reicher entwickeltes Faltwerk in den Füllungen und guten Eisenbeschlag mit Unterlagen abwechselnd von roth oder blau gestrichenem Papier. Derartige Unterlagen finden sich stets, solange durchbrochene Eisenbeschläge angewendet werden; im Norden nie solche aus Leder oder gewebten Stoffen.

Im dreizehnten Zimmer.

Diesem, dem Anfang des 16. Jahrhunderts angehörigen Schrank folgt der Schrank aus dem Rathhause der Stadt Buxtehude. Angefertigt ist er i. J. 1544, als die Renaissance an den Ufern der Niederelbe eben ihr erstes Jahrzehnt erreicht und hier der Schrank sich noch nicht zum freistehenden Möbel durchgebildet hatte, daher die wagerechten Gesimse noch nicht an den Seitenwänden fortgeführt wurden.

Die Construction aus Rahmenwerk mit theils beweglichen, theils festen Füllungen ist klar ausgesprochen; die Profile sind ebenso fein wie mannigfach. Die Verbindung der Rahmenhölzer ist technisch ganz ungewöhnlich und von grösster Festigkeit (s. d. Abb.). Schnitzwerk in den Formen der niederrheinischen Früh-Renaissance mit vorherrschendem, hie und da durch grotteske Köpfe belebtem Pflanzenwerk, noch ohne eine Spur des Rollwerkes, welches wenige Jahrzehnte später die Naturformen aus dem Ornament verdrängt, sowie ein reicher Eisenbeschlag, in dessen Durchbrechungen noch die Spätgothik anklingt, schmücke die Vorderseite. Ist das Schmiedewerk, wie fast immer, beziehungslos, so tritt dafür in den Schnitzereien die ursprüngliche Bestimmung des Schrankes zur Aufbewahrung der Urkunden und Rechnungen milder Stiftungen der Stadt deutlich zu Tage. Im mittleren Unterfach ist die Spendung von Almosen dargestellt, auf der Klappe des Mittelfaches das Wappen der Stadt mit dem Kreuz zwischen den gekreuzten Schlüsseln; im Oberfach in der Mitte die Taube des Heiligen Geistes, links daneben der heilige Petrus: „Sunte Petert“, rechts Maria: „Onse leve Vrouve“. Zwei Familienwappen, wohl die der Stifter, an den Seitenthüren des Mittelfaches harren noch der Deutung. Eine Inschrift auf der Klappe lautet: „Anno domini dusen vife hondert unde 44“. Dieselbe Jahrzahl wiederholt sich am Bildniss der Maria und, in Eisen gehauen, am Schloss der Klappe, welche, geöffnet, durch die eisernen Stangen wagerecht festgehalten wird. (S. d. Abb. S. 647.)

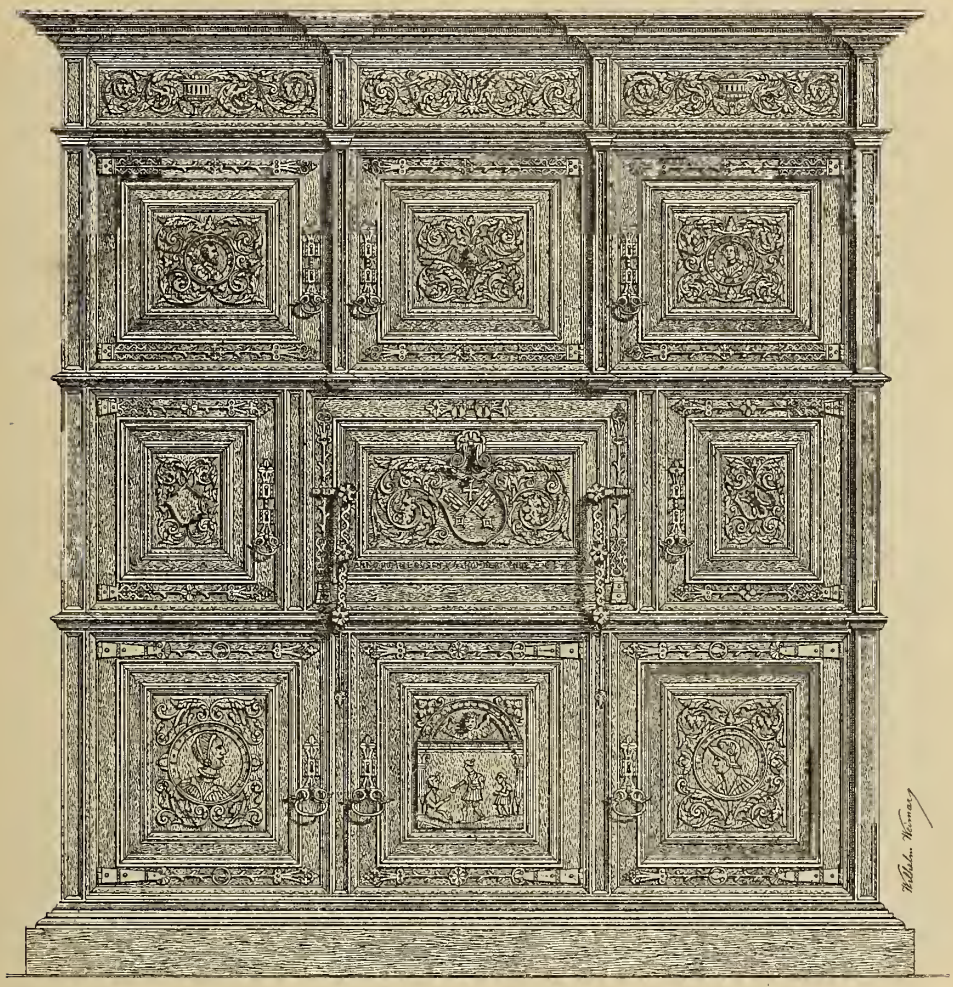


Eckverbindung der Thürrahmen am Buxtehuder Schrank von 1544.

Um einige Jahrzehnte jünger, aber noch von ähnlicher Bauart ist ein dithmarsischer Schrank. Das Rahmenwerk seiner Vorderwand ist noch ohne plastischen Schmuck; die Hermen sind ganz unverstanden als Füllungen kleiner fester

Rahmen angewendet; der treffliche Beschlag zeigt, wie sich hier die Formen der Gothik in den Werkstätten der Schmiede noch erhalten hatten, als die Holzschnitzer schon ganz im Banne der Spätrenaissance standen. Im westlichen Gang.

Von einem Schrank derselben Zeit ein Stück der Vorderwand; in der festen Mittelfüllung ein grotteskes Ornament im Stil der flandrischen Frührenaissance, in den mit durchbrochenem, noch gothischem Eisenbeschlag versehenen Thüren die Wappen: rechts (drei gekrönte Löwenköpfe) der bremischen (älteren)



Actenschrank aus dem Rathhaus zu Buxtehude, v. J. 1544. Eichenholz mit Eisenbeschlag. Höhe ohne den schlichten Sockel 2 m 36 cm.

Familie Gröning, links der Familie Olde, die im 14. und 15. Jahrhundert wiederholt im bremischen Rathe vorkommt. Erworben in Bremen.

Noch ganz die alte gothische Bauart zeigt ein Schrank, welcher aus demselben Bauernhause zu Neuengamme in den Vierlanden, in welchem er i. J. 1599 aufgestellt wurde, in das Museum gelangt ist. Nur das brettförmige, schräg

In der südwestlichen Gangecke.

am oberen Rand befestigte Gesims ist an der Seite fortgeführt; im Uebrigen sind die Seitenwände ganz schlicht. Die festen Rahmenhölzer des Gerüstes sind mit dem in den Vierlanden so beliebten Gurtornament verziert, die Füllungen der Klappe und der zehn Thüren mit grossen Rosetten und Faltwerk. An dem Gesimsbrett steht, durch roh gearbeitete flache Engelsköpfe abgetheilt, die Inschrift geschnitzt: „Anno 1599 den 4. September hefft Harticht Roske un Becke Rosken HR hebben dit schap maken laten.“ Eine auf der Klappe eingelegte Inschrift: „Clawes Rosken un Anke Rosken 1623“ meldet, dass 24 Jahre nach der Anfertigung dieses, als eine Vierländer Arbeit anzusprechenden Schrankes dessen Besitz auf den Sohn des Bestellers überging.

Im westlichen Gang.

Dieselbe Bauart liegt auch den vielthürigen Schränken der schleswig-holsteinischen Spätrenaissance zu Grunde. Ein vollständiges Möbel dieser Anlage, wie deren mehrere, aber meistens durch irrige Restaurationen verunstaltete sich im Thaulow-Museum zu Kiel befinden, fehlt der hamburgischen Sammlung. Diese besitzt nur die in Hohenwestedt erworbene Vorderwand des Obertheils eines derartigen, dem „Abendmahlsschrank“ des Thaulow-Museums ähnlichen Schrankes. In der grössten der drei Thüren, deren Querformat noch an die Klappe der gothischen Schränke erinnert, das Abendmahl, zu ihren Seiten in festen, nischenartig leicht vertieften Füllungen allegorische Frauengestalten des Glaubens (mit Kreuz und Kelch) und der Hoffnung (mit Anker und Vogel). Darüber in einer festen Füllung die Liebe (mit drei Kindern) zwischen zwei beweglichen mit der Geisselung und der Dornenkrönung Christi. Zwischen den Füllungen schlanke, nach unten verjüngte Pfeiler; auf den Lisenen weibliche Hermen, behängt mit Fruchtschnüren und Quasten.

Im dreizehnten Zimmer. (Erstes der Westseite.)

Einen anderen Typus zeigt ein derselben Zeit angehöriger kleiner einthüriger Schrank, der nach der Inschrift am Gesims — „Dorte van Alevelt hoerdt dit scap tho, idt heft ehr voreret ere grotemoder v. Dorte Rant[zow]“ — einem jungen Mädchen von ihrer Grossmutter geschenkt worden ist. Wahrscheinlich war dieses Mädchen die am 4. August 1586 zu Hilligenstede geborene Dorothea von Alefelt, deren Grossmutter und Mutter aus Rantzau'schem Stamme waren, letztere eine Tochter Heinrichs, des Statthalters der Herzogthümer unter drei Königen. Aus den im oberen Feld der Thür angebrachten Doppelwappen ergiebt sich, dass Frau Dorte Rantzow die Frau Otte Rantzow's auf Schwinkel und eine geborene Buchwald war. Danach wäre die Anfertigung dieses Schrankes etwa in das Jahr 1600 zu setzen.

Füllungen und andere Theile von Schränken derselben Zeit unter den Holzschnitzereien.

Im westlichen Gang.

Wahrscheinlich niederländische Arbeit ist ein von der Westküste Schleswigs stammender vierthüriger Schrank, dessen Bauart und eigenthümliche Rahmenkonstruction in den Herzogthümern sonst nicht nachweisbar ist. Im Bau desselben fällt der ringsum geführte breite Rahmen auf; in den Füllungen das reich detaillirte Faltwerk; auf den Rahmenhölzern das gekerbte Gurtornament. Nach den Hermen des Mittelpfostens ist dieser Schrank schon ein Erzeugniss der Spätrenaissance. Fraglich ist, ob damit die gothisirenden Ungeheuer der über Eck gestellten Füsse stimmen, die nach einem in Brüssel 1880 ausgestellten, von Ysendyck abgebildeten Schrank von sonst sehr ähnlicher Anlage und Verzierung ergänzt sind, ohne dass die ursprüngliche Erhaltung oder richtige Ergänzung des letzteren Schrankes hätte festgestellt werden können.

Der Einfluss der niederländischen Spätrenaissance macht sich vor Allem in einer mehr architektonischen Gestaltung des Schrankes bemerkbar. Ein frühes Beispiel sind die vier Schrank-Thüren, welche i. J. 1891 beim Abbruch eines alten Hauses in der Steinstrasse zu Hamburg eingemauert gefunden

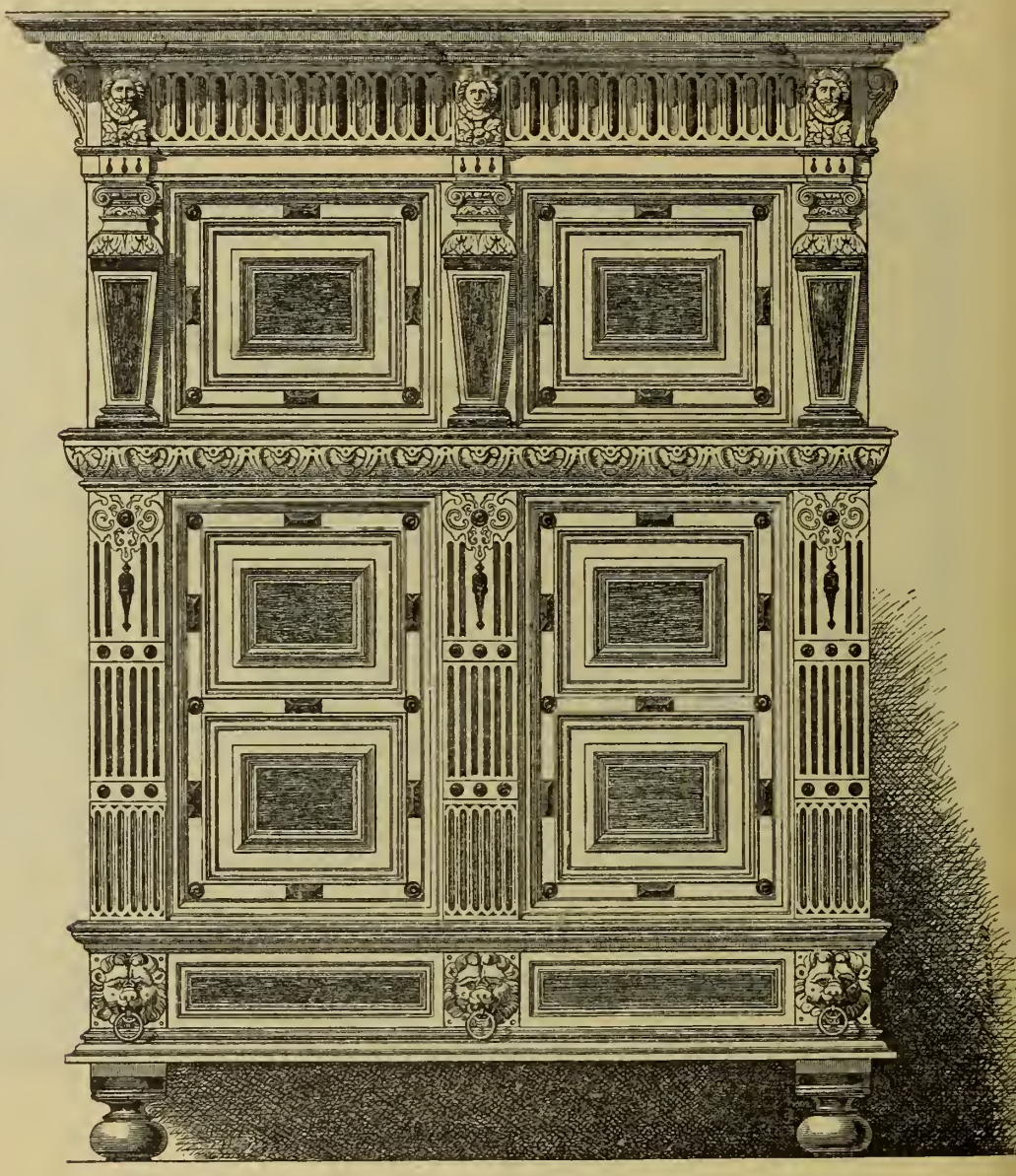
sind. Diesem Umstande ist es zu danken, dass diese Thüren noch die alte dunkle, durch Wachs gehobene Beize zeigen. Aus dem Fehlen dieser Beize in der Mitte der breiten glatten Rahmen darf man folgern, dass die unteren Thüren an den Seiten und als Schlagleisten mit Halbsäulen, die oberen ebenso mit hermenartigen Gebilden belegt waren. Die strenge Zeichnung des Rollwerkes mit den Fruchtgehängen und die kunstvollen Reliefs einer Judith mit dem Haupt des Holofernes (S. d. Abb.) und einer sich erdolchenden Lucretia gestatten, diese Schnitzwerke als Arbeiten eines in den Niederlanden geschulten Meisters der Zeit um 1575 anzusprechen. Im westlichen Gang.

Geschnitzte Füllung aus Eichenholz, Arbeit eines in den Niederlanden geschulten Meisters, Hamburg, ca. 1575. 1/5 nat. Gr.

Wahrscheinlich sind die meisten Schränke, welche niederländischen Einfluss verrathen, auch niederländische Arbeiten, denn ihre Schnitzereien, insbesondere die Behandlung des Laubwerkes und der Köpfe, weichen eben so entschieden ab von den Schnitzereien der sicher in Schleswig-Holstein angefertigten Schränke, wie sie mit den in den Niederlanden selbst überlieferten alten Arbeiten übereinstimmen.

Im vierzehnten Zimmer. (Zweites der Westseite.)

Das Museum besitzt acht derartige Schränke, vier von der älteren Art, die schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts auftritt, sich durch decorative Verwendung

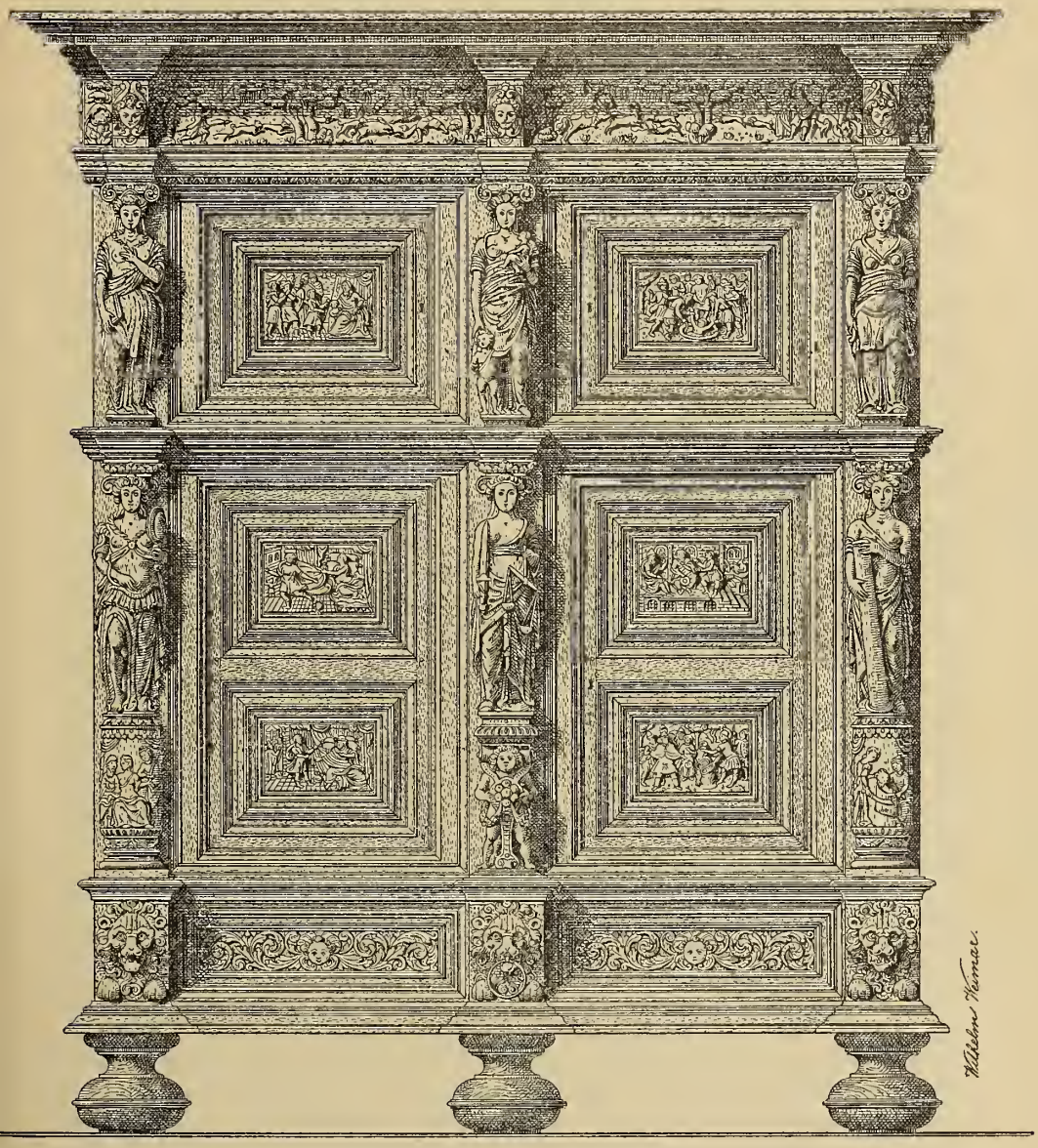


Niederländischer Schrank; Eichenholz mit Ein- und Auflagen aus Ebenholz und Zuckerkistenholz. Aus einem Bauernhause bei Zollenspieker in den Vierlanden; ca. 1600. Höhe 2,24 m.

des Ebenholzes in Füllungen und Auflagen auszeichnet und die Schnitzerei auf Kapitäle, Konsolen, Wulste beschränkt, sowie vier von der erst im zweiten Viertel

Im vierzehnten Zimmer. (Zweites der Westseite.)

des 17. Jahrhunderts aufkommenden Art mit reicherem Schnitzwerk auch in den Füllungen und auf den Friesen.



Niederländischer Schrank mit der Geschichte Josephs. Eichenholz. Aus der Gegend von Stade. ca. 1640. Höhe 2,23 m.

Wohl der älteste dieser Schränke ist der auf Seite 650 abgebildete, der vor einem Jahrzehnt noch in einem Bauernhause zu Zollenspieker in den hamburgischen Vierlanden in Gebrauch war. Aus den Vierlanden stammt auch der zweite Schrank; seine Thüren zeigen je 5 oder 7 kleine, von Leisten umrahmte Ebenholzfüllungen, von

Im vierzehnten Zimmer. (Zweites der Westseite.)

denen die Eckfüllungen die characteristische **L**-Form haben. In den Bauernhäusern der Vierlande hatten sich bis vor Kurzem noch zahlreiche Schränke ähnlicher Art erhalten. Darf man sich dabei kaum der Ueberlieferung erinnern, dass die erste Besiedelung dieses Marschgebietes schon im 12. Jahrhundert durch niederländische Einwanderer erfolgt sein soll, so deuten doch vom Ende des 16. Jahrhunderts an vielfache Erscheinungen auf lebhafte Beziehungen zu den Niederlanden, wie solche damals auch das Kunstgewerbe der Stadt Hamburg beeinflussten. Manche holländer Schränke mögen auch, als sie dem städtischen Geschmack nicht mehr entsprachen, von den Landleuten übernommen sein, wie in späterer Zeit die hamburger Fayence-Oefen.

Etwas jünger ist der durch die Schnitzereien und die Ebenholzfüllungen der schmalen Lisenen-Rahmen den vorerwähnten Schränken nahestehende zweithürige Schrank. In den im Halbrund mit geschnitzten Zwickeln abgeschlossenen Feldern der Thüren kommt der „Spiegel“ des gespaltenen Eichenholzes zu besonderer Wirkung.

Bei dem vierten Schrank sind der Sockel, die Lisenen, die Schlagleisten und die vier Thüren ganz in kleine Rahmenfelder mit Ebenholzfüllungen aufgelöst. Schnitzwerk nur in den Masken des Sockels und den Engelsköpfen der Consolen des Kranzgesimses mit Anklängen an das Ohrmuschel-Ornament.

In der Gruppe der ebenfalls niederländischen, aber reicher mit Schnitzereien ausgestatteten, dagegen der Auflagen und Füllungen von Ebenholz entbehrenden Schränke des zweiten Viertels des 17. Jahrhunderts ist der bedeutendste der Schrank mit der Geschichte Josephs aus der Gegend von Stade auf dem linken Elbufer. (Abb. S. 651.) Dargestellt sind in den besonders reich und fein profilirten Rahmen der sechs Thürfelder: Joseph, umgeben von seinen Brüdern, erzählt seinen Traum dem Vater, an dessen Kniee sich Benjamin lehnt; — die Brüder ziehen Joseph aus dem Brunnen, um ihn den aegyptischen Kaufleuten zu verkaufen; — Joseph lässt flüchtend seinen Mantel in den Händen der Potiphar; — Joseph deutet im Gefängniss dem Mundschenk und dem Bäcker Pharaos ihre Träume; — Joseph deutet Pharaos Träume von den 7 fetten und den 7 mageren Jahren; — Josephs Becher wird im Kornsack seines Bruders Benjamin gefunden. Die sechs Karyatiden stellen die Tugenden dar: Glaube (Buch), Liebe (Kinder), Hoffnung (Anker), Weisheit (Spiegel und Schlange), Gerechtigkeit (Waage und Schwert), Stärke (Säule); die Sockelbilder unter der Weisheit: Loth, von seinen Töchtern trunken gemacht, unter der Stärke: Judith und ihre Magd, das Haupt des Holofernes in den Sack steckend. Im Fries Eber- und Hirschjagd in der Tracht um 1600.

Der zweite Schrank, aus Vollstedt in der Gegend von Bredstedt, (Magnussen'sche Sammlung) zeigt in den Füllungen nur Rollwerk-Ornament, in den Sockelconsolen die an fast allen niederländischen Schränken vorkommenden Löwen, kannelirte Halb-Säulen am Unterthcil, Hermen am Obertheile; das übliche Motiv der Vase zwischen Akanthusranken und Consolköpfe am Fries. — Der dritte Schrank, datirt v. J. 1648, von verwandter Arbeit, nur mit Halbsäulen auf den Lisenen und Schlagleisten. — Der vierte Schrank, datirt v. J. 1652, zeigt eine andere Bauart: an den Ecken Dreiviertel-Säulen von der ganzen Höhe des Schrankes, im Untertheil eine niedrige Säule auf der Schlagleiste, im Obertheil zwischen den Thüren ein von zwei Säulen eingefasstes festes Feld, in dessen nischenartiger Vertiefung eine Blumenvase geschnitzt ist. Die Säulen sind in ihrem unteren Theil mit hohen Stegen versehen, oben mit Canneluren.

Zu Anfang des 17. Jahrhunderts tritt eine neue Schrankform auf, der Schänkschrank (vgl. dänisch Skænk, mittel-dt. schanck), zu welcher niederländische Vorbilder die Anregung gegeben haben mögen. Von dem gewöhnlichen Schrank unterscheidet sich dieser Schänkschrank durch den

höheren Unterbau, welcher jedoch niemals, wie z. B. bei den niederländischen „Buffetten“ in den Ornamentstichen des Paul Vredeman des Friesen, offen bleibt, sondern stets durch zwei Thüren geschlossen wird. Der Oberbau zeigt ein bis zu zwei Dritteln oder zur Hälfte der Tiefe des Unterschrankes zurücktretendes, in drei Fächer getheiltes Gelass; über dieses springt das rings herum fortgeführte Kranzgesims bis zum Rande des Unterschrankes vor, an dessen Ecken es durch zwei Säulen oder freistehende Figuren gestützt wird. Der freie Theil der Platte des Unterschrankes diente zum Aufstellen von Schau- und Trinkgefässen. Diese Schrankform erhält sich nur während der Herrschaft der niederländischen Spätrenaissance und des Ohrmuschelornaments. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts verschwindet sie aus dem Mobiliar. Schänkschränke, welche im Stil der „Hamburger Schappen“ vom Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts ausgeführt wären, sind bisher nicht aufgefunden.

Neben den grossen Schränken hat die Spätrenaissance in unserer Gegend noch eine Anzahl kleinerer Schrankformen entstehen sehen, von denen der „Hörnschap“ die eigenthümlichste ist. Diese Bezeichnung und das bisweilen dafür gehörte „Hörnerschrank“ sind Umbildungen des dänischen Wortes „Hjörneskab“ d. h. Eckschrank, wie denn die Schränke dieser Art nur zweiseitig ausgebildete Eckschränke sind.

Im dreizehnten Zimmer. (Erstes der Westseite.)

Die Sammlung besitzt einen typischen Schänkschrank, welcher sich in einem Bauernhause zu Beidenflether Uhrendorf, einem Dorfe der Wilstermarsch in Holstein, erhalten hatte. Das Schnitzwerk desselben zeigt einen vollentwickelten, aber noch nicht, wie bei den mitteldeutschen Möbeln dieser Richtung so oft der Fall ist, wüst ausgearteten Ohrmuschelstil. In den Füllungen des Gesimses haben sich in dem von Masken und Engelsköpfen auswachsenden Rankenwerk Renaissance-Motive erhalten; die senkrechten Theile des Rahmenwerkes sind als Hermen gestaltet, deren nackte Figuren die gute Schulung des holsteinischen Holzbildhauers verrathen. Ebenso die als grotteske Masken gebildeten Consolen des Gesimses und besonders die Stützen desselben in Gestalt von Adam und Eva, deren Körperlänge durch einen Rollwerksockel und ein phantastisches Zwischenglied zwischen ihrem Kopfe und einem ionischen Kapitäl mit der Höhe des offenen Oberschranks ausgeglichen ist. Zu beachten ist, dass die Füllungen der Thüren innerhalb einer Ohrmuschel-Umrahmung ein Feld mit eingelegtem Ornament, dunklem Holz in hellem Grund und umgekehrt, zeigen. Schon früher, als dieser um das Jahr 1625 entstandene Schänkschrank mit Einlagen verziert wurde, findet sich in Niederdeutschland solche Verbindung des eingelegten mit dem geschnitzten Ornament, wie z. B. an einem prachtvollen, in hamburgischem Privatbesitz befindlichen, auch durch den eigenartigen Aufbau merkwürdigen, um ca. 30 Jahre älteren Schrank zu sehen, dessen Abbildung in der Sammlung ausgehängt ist. Bei letzterem, wahrscheinlich aus der Wesergegend stammenden Möbel sind jedoch die Füllungen mit biblischen Scenen geschnitzt und nur die glatten Flächen des Rahmenwerks mit zweifarbigen Intarsien im Stil der Ornamentstiche des Balthasar Sylvius geschmückt. In den hamburgischen Vierlanden ist die alte Einlegearbeit bis in unsere Tage überliefert worden, im übrigen Holstein beschränkt sie sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts auf Sterne und Rosetten in dem Spiegel der verkröpften Rahmen Die holländischen Blumen-Intarsien scheinen sonst keine Schule im Lande gemacht zu haben.

An Stelle der Eichenholzschränke in den Formen der niederländischen Spätrenaissance bildet sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den reichen Seestädten von Hamburg und Lübeck bis Danzig ein neuer Typus des zweithürigen Schrankes aus. Der veränderte Geschmack giebt

sich schon durch einen neuen Stoff, das Nussholz, kund, mit welchem alle Flächen furniert werden, und welches, wo es nicht zugleich für das Schnitzwerk dient, hier doch durch Beize und Firniss nachgeahmt erscheint. Bezeichnend für die neue Schrankform sind die reichen, sauber ausgeführten Verkröpfungen, welche die weit vortretenden Mittelfelder der beiden Thüren und der im Sockel angebrachten Schublade umrahmen, und das in wechselvollen, meist etwas schwulstig geschwungenen Gliedern weit vorkragende

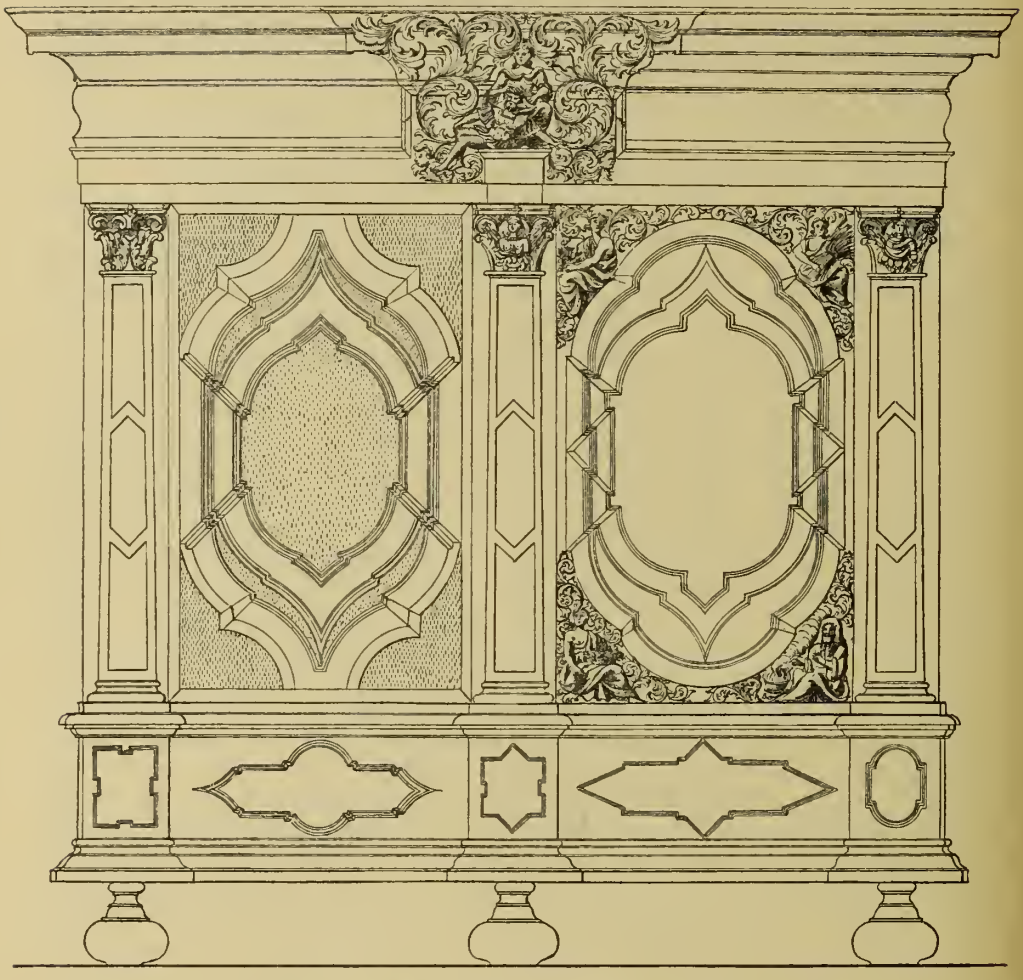


Abbildung des „Hamburger Schappes“ aus des J. C. Senckeisen „Leipziger Architectur-Kunst- und Säulen-Buch“.

hohe Kranz-Gesims mit einem in der Mitte aufgesetzten figürlichen Schnitzwerk, endlich das hocherhabene, bisweilen vollrunde Schnitzwerk, welches die Kapitäle der beiden Pfeiler und der Schlagleiste ziert und die vier Zwickel der Thürfelder füllt, bei reicherer Ausführung auch den glatten Spiegel der letzteren einrahmt und die Pfeilerflächen überkleidet. In den Werkstätten von Lübeck und der östlichen Seestädte gab

man dem Kranzgesims in der Mitte, dem Schnitzwerk entsprechend, gern eine durch Verkröpfungen vermittelte Erhöhung in Form eines abgestumpften Giebels; an der Nieder-Elbe zog man vor, den Kranz ohne Unterbrechung wagerecht durchgehen zu lassen, um so die Standfläche für einen drei- oder fünftheiligen Satz grosser Vasen von blauweisser Delfter Fayence zu gewinnen. Hamburg war der Hauptsitz der Herstellung dieser stattlichen Schränke, welche schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts im mittleren Deutschland als „Hamburger Schränke“ wohlbekannt waren und noch heute, wenngleich sie mit den grossen Dielen der alten Kaufmannshäuser aus unserer Stadt verschwunden sind, in manchem Bauernhause der Vierlande, der Kremper- und Wilstermarsch, des Alten Landes und der weiter elbabwärts belegenen Marschen sich finden. In des Joh. Christian Senckeisen, „E. E. Hochweisen Rathes der Stadt Leipzig Muster-Schreiber und Tischler“ im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts gedrucktem „Leipziger Architectur-, Kunst- und Säulen-Buch“ ist ein Schrank dieses Typus unter der Bezeichnung „Hamburger Schapp“ abgebildet. Was bei Verfertigung eines solchen Schappes zu observiren, sei eigentlich unnöthig, weil es von Vielen könne an Ort und Stelle practicirt werden, „indem dass Hamburg so ein weltberühmter Ort ist, da in einem Jahre mehr denn 2 bis 300 Bursche ab- und zureisen und solche (Schränke) nicht allein zu sehen, sondern auch da zu machen bekommen.“ Dessen aber ungeachtet will der biedere Leipziger Raths-Tischler doch Einiges anmerken, „weil manchen das Glücke nicht nach Hamburg bringet.“ Er theilt die Maasse und das Wesentliche der Bauart mit und schliesst: „Was den Kranz anbetrifft, wird solcher über den Säulen oder Beystücken nicht abgekröpfet, wohl aber in der Mitten und das auch wohl zweimal; sie pflegen selten mehr denn zwei Platten in den Architrav zu nehmen, wenngleich das übrige alles nach der Corinthischen Ordnung sonst garwohl eingerichtet ist. In dem geschnittenen Kranzstück wird insgemein eine biblische Historia vorgestellet und werden auch die Capitäle selten mit Blättern, sondern meistentheils mit Brustbildern oder Thieren gemacht. Die Eckstücken werden sehr flach geschnitten und sind entweder die vier Jahreszeiten oben und die vier Elemente unten, oder ist auch umgekehrt.“

Im fünfzehnten Zimmer. (Drittes der Zimmer. Westseite.)

Das Museum besitzt drei dieser Hamburger Schränke. Der grösste ist ein Geschenk der Bürgermeister Kellinghusens-Stiftung. Sein Schnitzwerk ist mit biblischen Frauengestalten gefüllt, wobei die Absicht vorschweben mochte, der deutschen Hausfrau, welche in diesem Schranke ihre Leinwand bewahren würde, durch die stete Erinnerung an ausgezeichnete Frauen gute Beispiele, gelegentlich wohl auch ein schlechtes mit seinen Folgen vor Augen zu halten. Oben am Gesims entscheidet König Salomo zwischen der wahren und der falschen Mutter; inmitten der Thürfelder sehen wir Jacob und Rahel unter den Schafen, Elieser, wie er zu Rebecca spricht: „Gieb mir zu trinken“; in den oberen Zwickeln der Thüren die Königin von Saba vor Salomo und Esther vor Ahasverus; in den unteren und auf den Pfeilern andere Frauen mit bezeichnenden Emblemen: Eva spinnt, Lea trägt eines ihrer Kinder auf dem Arm, Judith hält des Holofernes Schwert und Turban, Jael Hammer und Nagel, mit denen sie den Sissera tödtete; Miriam's Pauke erinnert an das Loblied, das sie mit Aaron sang, Rahab's Seil an die Rettung der Kundschafter Josua's in Jericho; Hagar trägt den Wasserschlauch und führt den kleinen Ismael an der Hand, wie Hanna ihren Samuel mit dem Buche, Elisabeth den Johannes, Maria den Jesusknaben; die Frau „zu Abel“ redet mit Joab über die Rettung ihrer Stadt; Lot's Weib mit dem

Reisegepäck fehlt auch nicht als abschreckendes Beispiel weiblicher Neugierde; ferner sieht man die Richterin Debora, die Tamar, Sauls Tochter Abigail, — eine ansehnliche Reihe, welche beweist, wie der Bildschnitzer, der vor bald zweihundert Jahren diese Zierden fertigte, in seiner Bibel wohl bewandert war.

Im westlichen Gang.

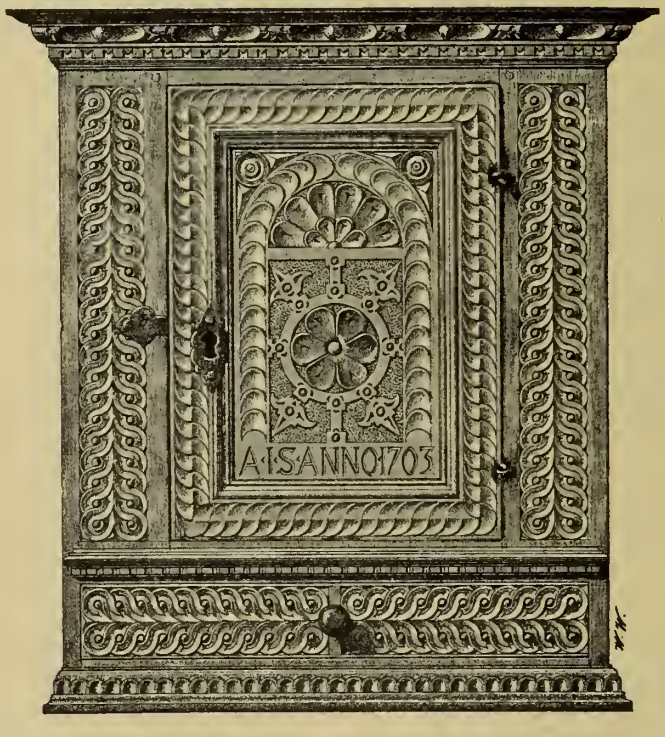
Der zweite „Hamburger Schrank" ist ein Geschenk des Herrn General-Consuls H. Pontoppidan. Er zeigt auf den Pfeilerfeldern des Sockels drei alttestamentliche Männer: Moses, David und einen Hohenpriester; darüber auf den Lisenen sechs Apostel, in den unteren Zwickeln der Thüren deren vier, auf der Schlagleiste zwei Apostel und den Heiland, in den oberen Thürzwickeln die vier Evangelisten, auf dem Kranzgesims die Verkündigung Mariä — auch hier eine wohldurchdachte Folge heiliger Personen.

Der dritte Schrank, ein Geschenk des Herrn Ludwig Frankenheim, ist etwas jünger als jene beiden und etwa im zweiten Drittel des vorigen Jahrhunderts entstanden. Er ist nicht minder reich mit Figuren, jedoch ausschliesslich mit allegorischen Frauen- und Kindergestalten belebt: auf den Pilastern sind singende und musicirende Engel zwischen Blumengehängen vertheilt, in den Zwickeln der Thüren unten die vier Welttheile, oben vier Tugenden, die Gerechtigkeit (Schwert und Krone), die Klugheit (Schlange), der Glaube (Buch und Kreuz), die Hoffnung (Anker und Vogel), während der Liebe der Ehrenplatz oben am Sims eingeräumt ist; in den Mitten zwischen den acht Thürzwickeln sind noch die vier Jahreszeiten als Kinder dargestellt.

Im fünfzehnten Zimmer.

Wieder holländischer Einfluss erscheint in einem Intarsien-Schrank mit grossen Blumen aus Naturholz und Blättern aus grünem Elfenbein in Ebenholzgrund aus Schülp bei Rendsburg.

Im westlichen Gang.



Hängeschränkchen, Eichenholz, alt bemalt, Fussleiste und Kranz mennigroth, die Füllung weiss mit mennigrothen Rosetten und hellblauem Grund, alles Uebrige hellbläulich grau; von der Insel Alsen, 1703. Höhe 79 cm.

Im 17. und 18. Jahrhundert kommen auch kleine Hängeschränkchen vor. Von solchen besitzt die Sammlung eines, aus Hamburg, dessen Hermen und Ohrmuschel-Ornament auf die Mitte des 17. Jahrhunderts deuten, ein anderes von der Insel Alsen, dessen geschnitztes Ornament dem um 1600 herrschenden Geschmack entspricht, obwohl es die Jahrzahl 1703 trägt. An kleinen Schränken und an Truhen für das Bauernhaus haben sich Renaissance-Motive hie und da bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts erhalten.

Geschnitzte Füllung aus Eichenholz, vom Fries des „Wallenstein-Zimmers“ aus Rendsburg, 1603. 1/4 nat. Gr.

Bauschreinerarbeiten.

Wandgetäfel.

Die Bekleidung der Wände mit Holzvertäfelungen dient verschiedenen Zwecken. Die Täfelung in Brüstungshöhe („Lambris d'appui“) hat nur die Aufgabe, den Wanddecorationen, Gemälden oder Bildteppichen gleichsam als Sockel zu dienen, der zugleich verhindert, dass sie durch die Berührung mit den an die Wand gerückten Möbeln beschädigt werden. Das vom Boden bis zur Decke die Wände bekleidende Getäfel soll als schlechter Wärmeleiter das Gemach gegen die Kälte und Feuchtigkeit der Mauer schützen und durch Gliederung der Wand und auf den Flächen angebrachte Schnitzereien oder Malereien seiner decorativen Ausstattung dienen. Diese Vollvertäfelungen haben vorzugsweise in den nördlichen Ländern Anwendung gefunden, denn in dem warmen Süden würde die Luftschicht zwischen ihnen und dem Gemäuer zu einer Brutstätte des Ungeziefers werden. Die Mitte zwischen diesen beiden Arten der Vertäfelung halten diejenigen Lambris, welche zwar decorativ selbstständig sind, aber doch nicht die ganze Wandhöhe einnehmen, sondern zwischen ihrem, bisweilen als Bort ausgebildeten Gesims und der Decke noch Raum lassen für Bilder oder Teppiche.

Bei den Vertäfelungen der deutschen Renaissance wurden die in den Möbeln herrschenden Formen auf die Wand übertragen, oder vielmehr die beweglichen Möbel zu Theilen des festen Getäfels gestaltet. Die architektonische Richtung der Schreinerei in der Spätzeit des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts kam dieser Weise sehr entgegen. In der Regel blieb zwischen dem Getäfel und der kassettirten Holzdecke ein breiter Mauerfries frei, den man durch gemalte Ornamente, durch Gewebe oder schmale Bildteppiche ausfüllte. Auf das kräftig vorspringende Gesims des Getäfels pflegte man noch allerlei Gefässe und Geräthe zu stellen, die zu sofortigem Gebrauch zur Hand sein oder nur schmücken sollten. Von ähnlicher Anordnung, nur dem auch in den Möbeln herrschenden örtlichen besonderen Geschmack entsprechend, waren die Wandgetäfel in den Niederlanden und im nördlichen Deutschland. In dem „Wallenstein-Zimmer“ aus Rendsburg in Holstein besitzt das Museum ein solches Getäfel.

Im östlichen Gang links vom Haupteingang.

Getäfel aus dem sog. „Wallenstein-Zimmer“ in Rendsburg. Dieses mit reicher Reliefschnitzerei gezierte Wandgetäfel befand sich bis zum Jahre 1870 in dem damaligen Göricke'schen Hause, Nienstadt-Strasse 11, zu Rendsburg. Jene volksthümliche Bezeichnung rührt von der Sage her, dass Wallenstein, als er sich i. J. 1627 in Rendsburg aufhielt, in jenem Hause Quartier genommen und einmal, wuthentbrannt über eine Niederlage, den Figuren die Nasen abgehauen habe. Das Haus steht noch, ist aber seither einem Umbau unterzogen worden, wobei nicht nur die Fassade erneuert wurde, sondern auch die Raumverhältnisse des Zimmers andere geworden sind. Die alte Frontseite trug die Jahreszahl 1603; im Aufbau glich sie völlig derjenigen des noch erhaltenen Nebenhauses, an dessen getrepptem Giebel über dem Wappen der Sehestedt die Jahreszahl 1601 angebracht ist.

Das „Wallenstein-Zimmer“ — seit Menschengedenken dient es als Gaststube einer im Hause betriebenen Wirthschaft — liegt zu ebener Erde; man betritt es, wie in alter Zeit, von der schmalen Vordiele aus. Die Länge des alten Zimmers betrug 7 m, die Breite 3,84 m. Es hatte ein breites Doppelfenster nach der Strasse, das fast die ganze Frontseite einnahm; die Scheiben waren klein und quadratisch, in Blei gefasst. Getäfelt, und zwar bis zu einer Höhe von ca. 2,25 m, waren beide Längswände sowie die schmalen Flächen neben den Fenstern und die Fensterlaibungen. Ob auch die hintere Wand, die jedenfalls zum grossen Theil vom Ofen oder Kamin und der nach der Küche führenden Thür eingenommen war, Getäfel hatte, ist fraglich. Beträchtliche Theile der Längswände nächst der hinteren Wand entbehrten übrigens, soweit sich der Zustand des Zimmers zurückverfolgen lässt, einer Verkleidung, und die unverkleideten Wandstücke waren mit Möbeln (vor einem Menschenalter mit einem Eckschrank, einer Standuhr, Tisch und Lehnstuhl) besetzt. Weder die Dielenthür noch die kleinere, nach der Küche führende Thür ist erhalten; soweit die Erinnerung Lebender zurückreicht, waren sie ersetzt durch schmucklose Bretterthüren.

Erhalten sind die hauptsächlichen Zierstücke der äusseren und inneren Bekleidung der Hauptthür. An der Dielenwand bestand das Getäfel zur Linken des Beschauers aus sechs, zur Rechten aus zwei Paneelen. Ein kleiner Wandschrank befand sich im ersten Paneel rechts von der Thür. Acht Paneele zählte auch das Getäfel der gegenüberliegenden Wand. Auch die Verkleidungen der schmalen Fensterwände sind grösstentheils vorhanden. In der Schmalwand links vom Fenster waren zwei Wandschränkchen übereinander im Paneel angebracht; das Schlüsselloch der oberen Schrankthür konnte durch den beweglichen Pfeiler verdeckt werden.

Als das Getäfel sich noch an Ort und Stelle befand, war es um ein (jetzt fehlendes) Sockelglied erhöht. Dieses war so hoch wie ein normaler Sitz, und man darf wohl annehmen, dass es einer ursprünglich an der Wand entlang angebrachten Sitzbank entsprach, ähnlich derjenigen, welche sich ursprünglich am Getäfel des Marcus Swyn'schen „bunten Pesels“ in Lehe bei Lunden befand.

Das Getäfel zerfällt seiner ganzen Länge nach — von dem fehlenden Sockelglied abgesehen — in drei durch Gesimse abgetheilte wagerechte Streifen. Diese sind wiederum durch senkrechte Glieder in einzelne Felder zerlegt. Die Felder des unteren Streifens enthalten glatte, nahezu quadratische Füllungen in profilirten Rahmen; auf die senkrechten Leisten sind hängende, aus durchbrochenem Rollwerk bestehende Zierstücke aufgelegt. Reicher ausgestattet ist das breitere Mittelglied. Hier sind die Felder durch mannichfaltig gestaltete Hermenpilaster geschieden. Weibliche Figuren wechseln mit bärtigen Männern, und am verjüngten Schaft sind Löwenmasken angebracht, von denen Fruchtbüschel herabhangen. In den Feldern erblickt man, auf die Füllungen aufgelegt, die bekannten, für die decorative Holzschnitzerei der Hochrenaissance so characteristischen Zierportale.

Im östlichen Gang links vom Haupteingang.

Als Meister dieses Getäfels darf man vielleicht jenen Hans Peper vermuthen, der zu Anfang des 17. Jahrhunderts die verwandten Schnitzereien an der Kanzel der Marienkirche zu Rendsburg anfertigte.

Während die Portalumrahmungen selbst in jedem Feld, geringfügige Abweichungen ausgenommen, in gleicher Ausführung wiederkehren, zeigt die Rollwerkbekrönung jedesmal ein neues symbolisches Bild, entsprechend den Inschriften, die an den Obergesimsen der Zierportale eingeschnitten und mit rothem, schwarzem oder grünem Wachs ausgekittet sind. Die Portalfelder sind jetzt leer, jedoch deuten gewisse, anscheinend für Holzpflöcke einst gebohrte Löcher darauf hin, dass hier Figuren in Halbrelief — die den Inschriften und Symbolen entsprechenden allegorischen Gestalten — aufgelegt gewesen sind. Eine Caritas, die in das so bezeichnete Feld passen würde, ist mit dem Getäfel ins Museum gekommen; die übrigen Figuren scheinen bereits in älterer Zeit verschwunden zu sein. Sie waren längst nicht mehr vorhanden, als dies Getäfel i. J. 1871 in den Besitz des Malers C. C. Magnussen überging, von dem das Museum es i. J. 1886 erworben hat. Zu den Inschriften und Symbolen stimmen endlich die gereimten deutschen Inschriften, welche man in den Feldern des obersten Streifens, von Rollwerk- und anderem Ornament umgeben, liest. Die senkrechten Glieder waren hier mit Konsolvoluten versehen, die das oberste Kranzgesims trugen. Wir lassen nunmehr eine Uebersicht der Gesimsinschriften und der Symbole sowie der genannten Verse folgen.

I. An der Wand gegenüber der Thür:

1. „Prudentia“ am Portalgesims, darüber in Kartusche Schlangen, um eine Sonnenscheibe geringelt. Oberhalb der Schrifttafel Eule (als Thier der Minerva), r. und l. je ein Kind mit Schlange („Seid klug wie die Schlangen“). Inschrift:

Fürſichtich ſei o liebeſ kint
sneller raet vil ſchade(n) bringt.

2. „Temperantia“. Pferdezügel. An der Schrifttafel r. und l. Kinder mit Maassstab (?). Inschrift:

Maß iſt zu allen dingen gutt
vberflus viel ſchaden thut.

3. „Fortitudo“. Christi Füsse mit den Nägelmalen, auf einen von der Schlange umwundenen Todtenkopf tretend. Ueber der Inschrifttafel zwei Löwen, die ein flammendes Herz halten; r. und l. knappernde Eichhörnchen. Inschrift:

Sei ſterck vnd tugentreich
in gelück vnd vnglück gleich.

4. „Justitia“. Gesetzestafeln auf einem liegenden Herzen. Die Schrifttafel von Löwen gehalten. Inschrift:

Gerechtichеit vbe im land
bosheit hat ſonſt vberhand.

5. „Charitas“. Flammendes Herz, gehalten von zwei aus Wolken reichenden Händen. Im Rollwerkrahmen geflügelte Kinder. Inschrift:

Rege(n) godt vnd neheſten bei(n)
brenne in rechter liebe rein.

6. „Spes“. Brennende Lampe antiker Form in einem Ring. Ueber der Schrifttafel Hirsch und Hindin, abgewendet fliehend, unten zu diesen aufspähend zwei abgewendet enteilende Jagdhunde. R. und l. je ein Pelikan, der sich in die Brust beisst. Inschrift:

Auf dich hoffe ich lieber her
du vorleſt mich nimmermer.

(Diese Füllungstafel ist auf S. 657 abgebildet.)

Im östlichen Gang links vom Haupteingang.

7. „Fides“. Taube des heil. Geistes, unter derselben PATER FILIVS in dreieckiger Strahlenglorie, auf welcher die Inschrift: DEVS.. Ueber der Schrifttafel geflügelter Engelskopf und zwei Flammenkugeln. Inschrift:

Alleine auf Jhesum Christ
mein glaube gerichtet ist.

8. „Emanuel“. Marterwerkzeuge. Neben der Schrifttafel zwei Engel mit Marterwerkzeugen; im Rollwerk ein Todtenkopf. Inschrift:

Mein allerliebeste Jhesulin
Sließ mich in das hertz dein.

II. An der Fensterseite. Linke Schmalwand:

„Pax“. Taube mit Oelzweig. Inschrift:

Fried bei godt vnd in dei(n) hertz
das ist die (so) allerhogste schatz.

An der gegenüber befindlichen Fensterlaibung:

Lamm mit Siegesfahne an der Portalbekrönung. Inschrift:

Der glaub ahn
Jhesum Christ sein

und an der rechten Schmalwand:

Mit gutn werku
soll geziret sein.

III. An der Thürwand. Von den Gesimsinschriften nur diejenige des zweiten Fachs: „Sobrietas“ lesbar.

1. In der Portalbekrönung Lamm und Lilie. Im Rollwerk der Schrifttafel Papageien, Kinder mit Kranz und zwei abgewendet sich fortringelnde Schlangen. Inschrift:

Demütich sei vor allen
wiltu godt wolgefaln.

2. „Sobrietas“. Eidechse. Inschrift:

Meissich zu sein dich beflis
So bistu gesunt vnd weis.

3. Kranich, eine Kugel unter der r. Klaue. Inschrift:

Keuscheit herzlih lieben thu
wiltu bei godt haben rhu.

4. Bettler. Unterhalb der Schrifttafel zwei abgewendet entfliehende Hasen. Posaunen blasende Engel. Inschrift:

Thu wol den arme(n) mildih
godt wils belone(n) reihlich.

5. Lamm. Rechts und links von der Schrifttafel zwei musicirende Engel. Inschrift:

Gedult drag im Creutz dein
So wirstu gelücklich sein.

6. Pelikan. Inschrift:

Milthedich sei bei iderma(n)
So wirstu gots hulde ha(n).

Weiter rechts die Thür, deren Pfosten mit Hermen — steinschleudernden wilden Männern — verkleidet sind. Am Thürsturz die Inschrift:

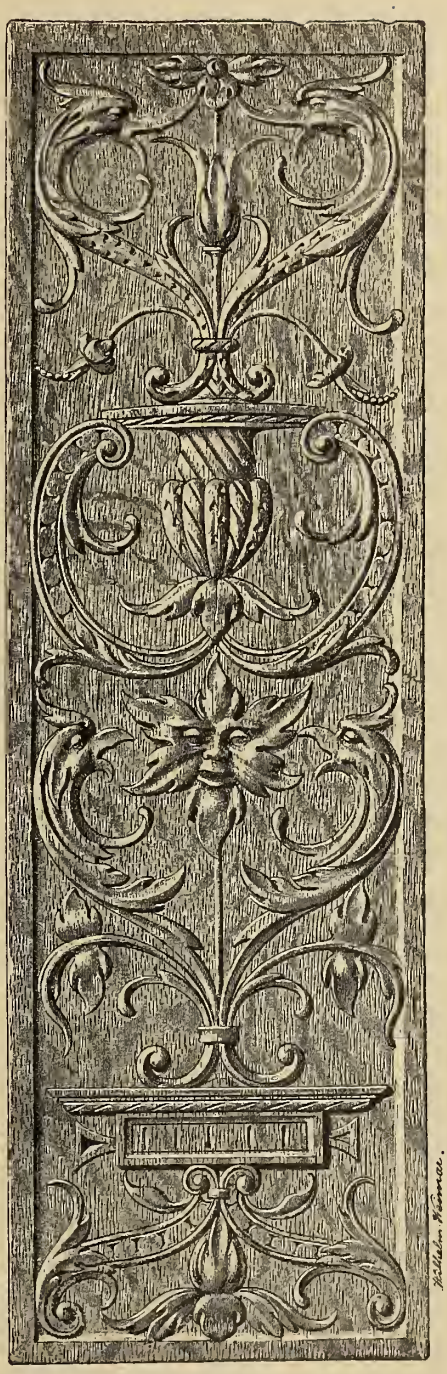
Den ein vnd Außganck Mein
Laß dich mein Godt bevolen sein.

Endlich befinden sich noch rechts von der Thür zwei Paneele, deren Portalbekrönungen jedoch keine Symbole und deren Rollwerktafeln keine Inschriften enthalten.

Im nördlichen Frankreich kommen Wandgetäfel aus Eichenholz mit geschnitzten Ornamenten während des ganzen 16. Jahrhunderts vor. Auffällig ist an ihnen das Vorherrschen stark überhöhter Füllungen, in denen die der französischen Renaissance eigenen zierlichen Kandelabergrottesken sich spielend entfalten. Wo es grössere Pracht galt, gab man jedoch der Bemalung des Getäfels den Vorzug vor der naturholzfarbenen Schnitzerei. Im 16. und 17. Jahrhundert wurden erste Künstler mit den Lambris-Malereien betraut und noch im 18. Jahrhundert gelegentlich Maler von dem Range eines Watteau. Im Allgemeinen aber vollzog sich gegen Ende der Regierung Ludwig's XIV. ein völliger Umschwung in der Ausstattung der Lambris. Man fand es geschmackvoller, den Flächen einen leicht farbig getönten weissen, lilafarbenen oder seegrünen Grund zu geben, von dem sich die feinen Schnitzereien in einem helleren Ton derselben Farbe oder vergoldet abhoben. Der Uebergang zum Stil Ludwigs XV. und dieser Stil selbst haben auf diesem Gebiete Meisterwerke geschmackvoller Decoration geschaffen, in welcher die Zierformen des Rococo jenen graziösen Schwung und jene zierliche Durchführung zeigen, die sie an gleichzeitigen deutschen Wandvertäfelungen nicht zu erreichen vermochten.

Zu den berühmtesten Wandvertäfelungen der französischen Frührenaissance gehören diejenigen, welche sich ehemals im Schlosse Gaillon in der Normandie befanden und nach dessen Zerstörung in alle Winde zerstreut sind. Ein Theil des Gestühls der Kapelle ist in die Kathedrale von Saint-Denis, einzelne andere Theile sind

Im westlichen Gang.



Fülltafel eines Getäfels aus Eichenholz, Frankreich, Anfang des 16. Jahrhunderts. 1/4 nat. Gr.

Im westlichen Gang.

in das Louvre- und das Cluny-Museum gelangt. Die Schnitzereien, welche diese Getäfel zieren, sind durchweg Arbeiten von Rouener Bildschnitzern im Dienste des Schlossherrn Georg von Amboise. Auf dieselben Meister sind auch einige Bruchstücke von Getäfeln aus der Normandie im hamburgischen Museum zurückzuführen, u. A. die S. 661 abgebildete Fülltafel.

In Deutschland blieb man auch im 18. Jahrhundert der aus dem 16. Jahrhundert überlieferten Vorliebe für das Naturholz in den Wandgetäfeln treu. Bei Prachtgemächern hob man wohl die geschnitzten Ornamente durch Vergoldung, wenn man nicht gar, wie bei der Bibliothek Friedrichs des Grossen, vergoldete Metallzierathen anbrachte, aber den Flächen beliess man die Farbe des Holzes, des kostbaren Cedernholzes dort in Sanssouci, des Eichenholzes in den norddeutschen Bürgerhäusern.

Auch für die Bauernhäuser wurden in einigen Gegenden Niederdeutschlands noch während des ganzen 18. Jahrhunderts geschnitzte Vertäfelungen ausgeführt. Wohl nirgend stattlicher finden sich diese, als in den Marschen auf dem rechten Elbufer unterhalb Hamburgs. In den hamburgischen Vierlanden gehören Intarsien-Getäfel sogar noch bis weit in das 19. Jahrhundert hinein zur Ausstattung jedes neu erbauten Bauernhauses.

In dem Getäfel aus dem Bauernhause des Joehim Krey zu Klein-Wiseh zwischen Wilster und St. Margarethen besitzt das Museum das typische Beispiel eines geschnitzten Getäfels der Wilstermarsch.

Die Anlage der Bauernhäuser in dieser Marsch weicht insofern häufig von der gewöhnlichen Raumvertheilung des niedersächsischen Bauernhauses ab, als die Wohnräume nicht wie sonst in der Regel an der hinteren Giebelwand hinter dem Heerde, sondern an der Vorder- und Strassenseite der mit ihrer Hauptaxe senkrecht zum Wege liegenden Häuser eingerichtet sind. Diese Lage hatte auch in Joehim Krey's Hause der „Pesel", wie man dort und in den westlichen Theilen Schleswig-Holsteins das Hauptgemach des Bauernhauses mit einem scheinbar deutschen, in Wirklichkeit aber aus dem Lateinischen abgeleiteten Worte nennt, das in ähnlicher Form auch im skandinavischen Norden vorkommt. Diesem Ursprung nach, der auf pisalis, pisellum zurückgeht und an die pensiles ancillae, d. h. die mit der Näharbeit beschäftigten Frauen, erinnert, war der Pesel anfänglich das Frauengemach. In neuerer Zeit wird er zur Wohnstube, die zugleich Schlafstube des Hausherrn und seiner Ehefrau ist, benutzt.

Der Pesel des Joehim Krey lag zur Linken der Hausthür. Eine im Viertelkreis angelegte, nach dem Innern des Hauses geöffnete kurze Wendeltreppe führte mit fünf Stufen zu ihm empor. Beiderseits vom Eingang war die Täfelung so angebracht, dass zwischen ihr und der aus Fachwerk errichteten Aussenwand der Stube ein 35 cm breiter Raum verblieb, welcher in der ganzen Ausdehnung der Wand zu Schränken eingerichtet war. Zur Linken des Eintretenden öffnete sich im Getäfel ein grosser einthüriger Schrank von der Höhe der Stubenthür. Zu seiner Rechten war unten im Getäfel ein niedriger Schrank mit Doppelthüren angebracht und über diesem bis zur Stubenthürhöhe ein offenes Fach, das noch durch einen kleinen erkerartigen Ausbau nach der Diele zu erweitert war. Die Aussenwand dieses Ausbaues war mit Fenstern geschlossen, durch die man links die Diele, rechts die Hausthür übersehen konnte. Ueber dem Ausguck und dem grossen Schrank öffneten sich niedrige Doppelthüren zu weiteren Gelassen, und ebenso eine verglaste Thür über dem Eingang.

Die Wand gegenüber dem Eingang war in ähnlicher Weise ganz getäfelt, entbehrte jedoch der Wandschränke. Die Thür in ihrer Mitte führte in ein schmales Nebenzimmer, über ihr war ein verglastes Wandschränkchen angeordnet; ein mit dem Getäfel verbundener Eckschrank von dreiseitiger Grundform füllte die Fenstereeke.

Im zwanzigsten Zimmer neben dem Haupteingang (zum Theil).

An der Fensterwand waren vier, durch schmale Pfosten getrennte einflügelige Fenster angebracht. Fayencefliesen („Astern") mit Blaumalerei bekleideten oberhalb der Höhe der Fensterbrüstung den schmalen Mauerstreifen zwischen dem Eckschrank und den Fenstern, sowie den breiteren von diesen bis zum Getäfel der Eingangswand. Der untere Theil der Fensterwand war mit Brettern verschalt.

Die den Fenstern gegenüberliegende Wand war zu ihrer grösseren, linken Hälfte gemauert und vom Fussboden bis zur Decke mit Astern belegt; dort stand der sog. „Bilegger", ein kleiner, aus gegossenen, mit biblischen Darstellungen verzierten Eisenplatten zusammengesetzter Ofen auf hölzernen Balusterfüssen, dessen Heizöffnung sich ausserhalb des Zimmers befand. Auf dem Ofen stand das aus Eichenholz gearbeitete, an der Stirnseite mit Schnitzwerk (einem segelnden Vollschiff) geschmückte Ofenheck, das zum Trocknen von Wäsche und zum Warmhalten von Speisen unter einer über das Heck gebreiteten Decke diente. Die rechte, kleinere Hälfte der Ofenwand war wieder getäfelt; durch eine Doppelthür gelangte man in das Wandbett, das in einen 1 m 30 cm tiefen Alkoven eingebaut war, über dem wieder, wie an der Eingangswand, kleine Wandschränke angebracht waren.

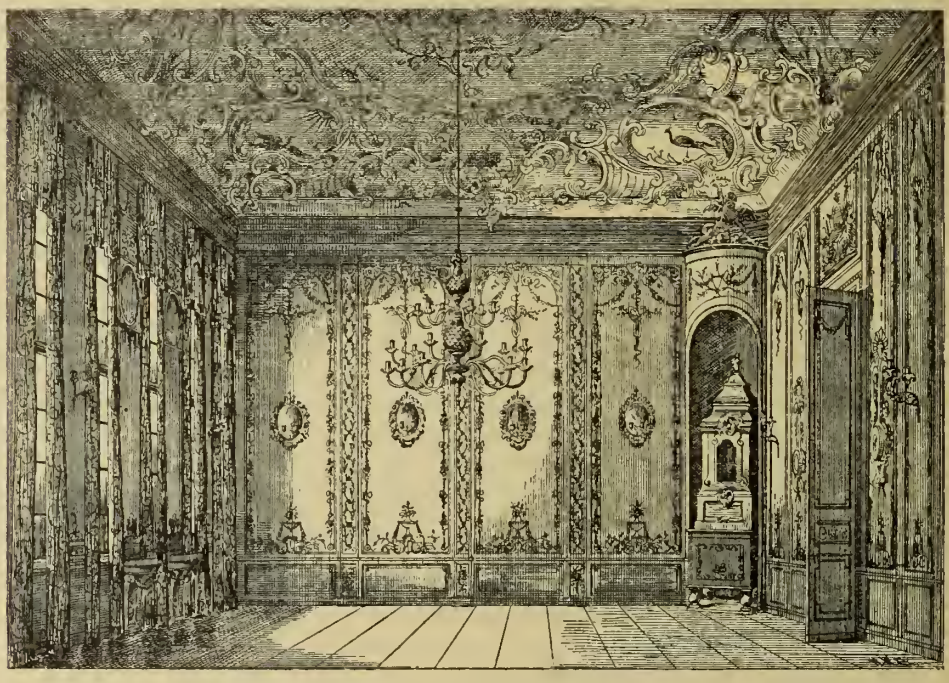
Der Fussboden des Pesels war gedielt; die Decke über zwei starken, von der Fenstermauer zur Ofenmauer gespannten Balken mit Brettern verschalt. An den abgefasten Kanten war an den Balken ein Eierstab geschnitzt.

Die Thüren und Paneele dieses Getäfels, das mit allem Zubehör, dem Ofen nebst Heck und den Astern, in den Besitz des Museums gelangt ist, sind aus gespaltenem Eichenholz gearbeitet. Die Füllungen des glatten Rahmenwerkes sind aus kräftig profilirten Leisten zusammengekröpft und quellen hoch aus der Fläche hervor. Die Ecken, welche durch die stumpf abgeschnittenen Verkröpfungen gebildet werden, sind mit geschnitzten Zierstücken, Blumen, Vögeln, Engeln belegt, und die glatten Mitten an den Thüren und reicher am Eckschrank mit Sternen aus schwarzem, rothbraunem und weissem Holz ausgelegt. Reiches Schnitzwerk mit Blumengehängen, von Flügelkindern belebten Blüthenzweigen und Trophäen antiker Waffen, schmückt die Pfeiler, zwischen denen die Paneele und Thüren befestigt sind. Aus den korinthischen Kelchen der Kapitäle schauen Engelsköpfe; über dem Ausguck sind in der Mitte geflügelte Engelsköpfe, an den Seiten posaunenblasende Engel freischwebend angebracht. Das Ornament entspricht der Spätzeit der Formen, welche der Stil Ludwigs XIV. in diesen Gegenden annahm; Einzelheiten des Rococo-Stiles mischen sich hinein, womit auch die auf der Thür des Eckschrankes eingeschnittene Jahreszahl 1744 übereinstimmt. In den grossen Städten herrschte damals schon das Rococo, in den kleinen holsteinischen Landstädten, wie in Wilster, wo dieses Getäfel aller Wahrscheinlichkeit nach angefertigt wurde, drang es erst später durch.

Zur Ausstattung eines holsteinischen Pesels gehörte u. a. ein derber Tisch mit Kugelfüssen; an der Wand hing ein holzgeschnitztes Gestell für langrohrige Thonpfeifen. Ein solches Pfeifengestell in der Möbelabtheilung; der Rahmen desselben zeigt in durchbrochener Reliefschnitzerei Rococoschnörkel und Blumen, untermischt mit Meerweibern, Vögeln und verschlungenen Namenszügen. Wie das Pfeifengestell, sind auch zwei in Rococo-Geschmack geschnitzte Ofenhecke etwas jüngeren Ursprungs als das oben mit einem segelnden Schiff verzierte Ofenheck aus dem Wilstermarsch-Pesel. Das eine enthält sogar in der als Bekrönung aufgesetzten Vase ein Anzeichen des eindringenden antikisirenden Stils; an der Stirnseite wieder die für die rechtselbischen Marschen charakteristischen verschlungenen Initialen, daneben: „Anno 1790". (Geschenk des Herrn A. Siemen als Pfleger des Wigger'schen Nachlasses zu St. Margarethen.) Auch das zweite, ähnlich gezierte Heck v. J. 1782 stammt aus der Wilstermarsch; die Bekrönung bildet hier ein Knabe mit einer Korngarbe im Arm.

Im siebzehnten Zimmer. (Fünftes der Westseite.)

In der Spätzeit Ludwig XV. schlug der französische Geschmack wieder zu Gunsten der malerischen Ausstattung des Wandgetäfels um. Daneben aber behauptete sich in neuer Formensprache die frühere Weise, das Schnitzwerk golden von hell getöntem Grunde sich abheben zu lassen. Der Stil Marie Antoinettens, wie man neuerdings die blüthenfrohe Frühlingszeit des neuen Stiles benennt, welcher, obwohl er schon unter Ludwigs XV. Regierung anhob, in Deutschland meist nur mit dem Namen seines Nachfolgers vorgreifend bezeichnet wird, hat uns in seinen Wandtäfelungen köstliche Denkmäler seines guten Geschmackes hinterlassen. Von diesen besitzt das hamburgische Museum eines der besten in dem geschnitzten Getäfel aus dem ehemals Jenisch'schen Hause No. 17 in der Catharinenstrasse in Hamburg.



Ansicht des Saales im ehemals Jenisch'schen Hause in der Catharinenstrasse No. 17 zu Hamburg, ca. 1775.

Der Saal nahm die volle Breite der Strassenseite des ersten Stockwerkes ein. Sein Grundriss hatte, entsprechend der unregelmässigen Form des Grundstückes, die Gestalt eines verschobenen ungleichseitigen Viereckes. Seine kleinere, dem Innern des Hauses zugewendete Breitseite maass zwischen den in den Innenecken angebrachten Ofennischen 8,22 m, die gegenüberliegende Fensterseite 11,28 m, die Schmalseite zur Linken des Eintretenden 7,80 m, zu seiner Rechten 6,72 m. Die Strassenwand war von fünf grossen, von den Brüstungslambris bis zur Hohlkehle der Gipsdecke reichenden, vierflügeligen Fenstern durchbrochen. Vor den beiden mittleren Mauerpfeilern waren hohe Spiegel mit in Brüstungshöhe vorgelegten Consoltischen von halbrundem Grundriss angebracht; die beiden schmäleren seitlichen Mauerpfeiler waren mit einem schlanken Paneel belegt und die noch schmäleren Mauerstreifen in den beiden Ecken mit einem Pfeiler-

Im siebzehnten Zimmer. (Fünftes der Westseite.)

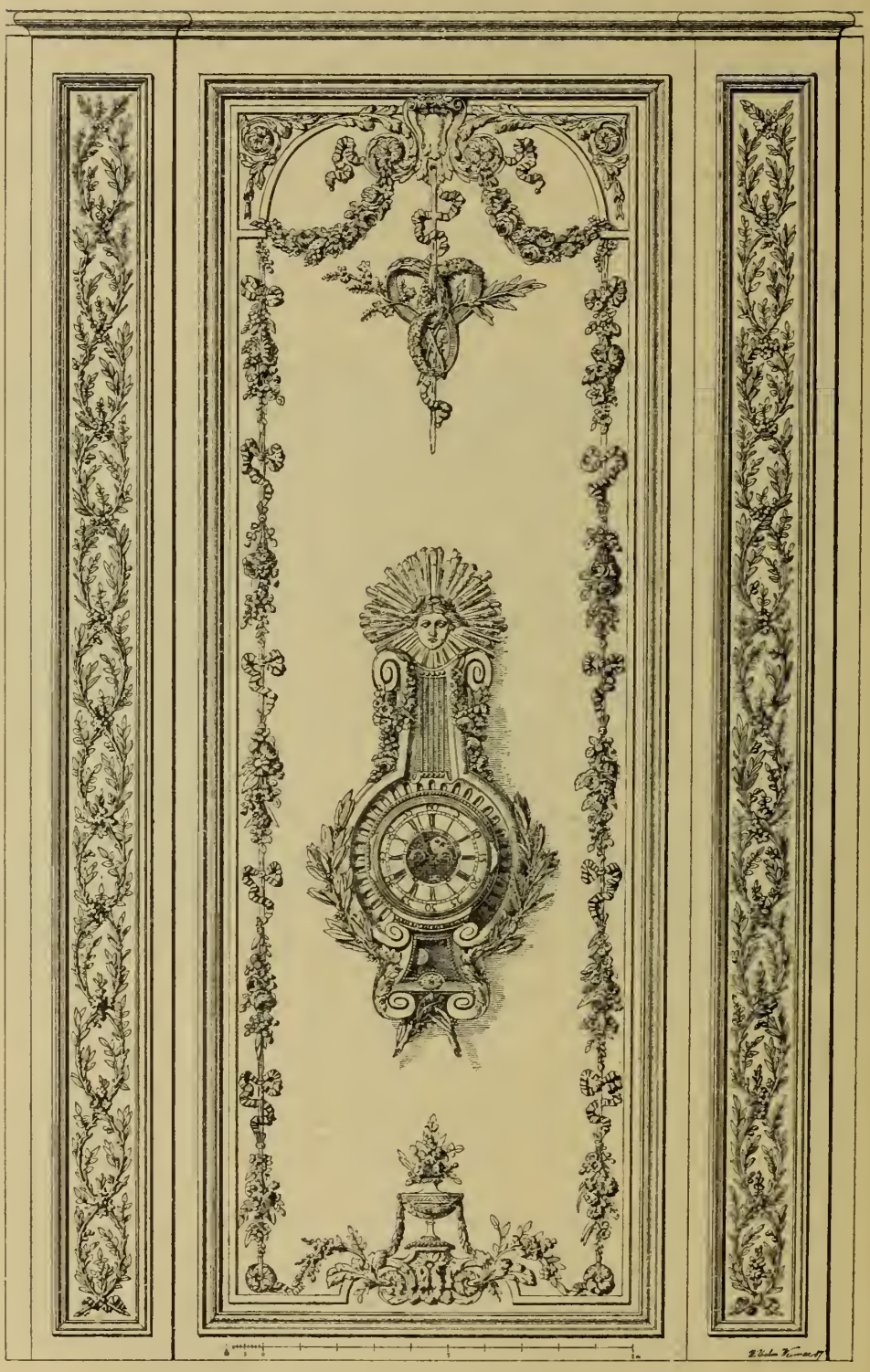
paneel gleich denen, welche die breiten Pancele der Seitenmauern des Saales trennten. Das Getäfel an jeder dieser Mauern bestand aus vier breiten, durch drei Pfeiler getrennten Paneelen, deren Breiten, der verschiedenen Länge der Seitenwände gemäss, verschiedene waren. An der Innenwand öffnete sich in der Mitte die 1,75 m breite Flügelthür. Zwischen dieser und den vorn ebenfalls getäfelten Ofennischen in den Ecken waren jederseits zwei durch einen Pfeiler getrennte Paneele angebracht, deren Breite wieder eine andere war, als an den Schmalseiten. Aus dieser Anordnung erhellt, dass das ganze Getäfel für den besonderen unregelmässigen Raum entworfen ist.

Für die Ausführung in einer französischen, und zwar Pariser Werkstatt spricht nicht nur der Geschmack dieses, den besten noch in Frankreich erhaltenen Getäfeln dieses Stiles ebenbürtigen Werkes, sondern auch der äussere Umstand, dass, als es in jenem Hause der Catharinenstrasse No. 17 angeschlagen wurde, das hamburgische Kunsthandwerk noch weit entfernt von dem blumenfrohen Stil Marie Antoinettens war. Die Oefen für die beiden Nischen wurden damals in Hamburg hergestellt (in Paris hätte man Kamine angebracht) und die Gipsdecke hier an Ort und Stelle ausgeführt. Diese war durchaus in den Formen eines üppigen Rococo gehalten, wie sie damals an den Gipsdecken hamburgischer Kirchen und vieler Bürgerhäuser mit technischer Meisterschaft „angetragen“ wurden. Von ihrem ursprünglichen Aussehen giebt eine Lithographie des Saales aus den 50er Jahren, als derselbe der Firma E. H. Schröder als Pianoforte-Magazin diente, eine Vorstellung, nach welcher die Abbildung auf S. 664 reconstruirt ist. In Folge des Einbaues von Zwischendecken, durch welche in jüngerer Zeit die ungewöhnliche — nahezu 6 m — betragende Höhe des gleichzeitig durch eine Scheerwand abgetheilten Saales vermindert worden war, fand sich die Gipsdecke nicht mehr in ihrer Ursprünglichkeit erhalten, als das Getäfel im Jahre 1876 in den Besitz des Museums überging. Auch die Oefen, von denen einer in der Lithographie sichtbar ist, wurden zur Zeit jenes Umbaues abgebrochen. Aus den auf dem Hofe vorgefundenen Bruchstücken hat wenigstens der eine derselben wieder aufgebaut werden können. Er steht jetzt in Reih und Glied mit den anderen Meisterwerken hamburgischer Ofenmalerei des 18. Jahrhunderts im ersten Zimmer rechts vom Haupteingang. (Abgebildet Seite 6.)

Anlässlich des erwähnten Umbaues sind die in der Abbildung auf dem Rand der Nischen angebrachten Flügelkinder und die Festons an den Consoltischen verschwunden, auch die vier zweiarmigen bronzenen Wandleuchter auf den Paneelen der Fenster- und der Thürwand nach Paris verkauft worden. Alle übrigen beweglichen Einrichtungsstücke, die acht ovalen Spiegel der acht Paneele der Seitengetäfel, die beiden Wanduhren, welche an den Paneelen rechts und links von der Thür hingen, endlich der aus facettirt geschliffenem Kristallglas bestehende Kronleuchter sind in den Besitz des Museums übergegangen und harren, nur zum Theil und provisorisch aufgestellt, des Tages, wo die räumlichen Verhältnisse des Museums die Aufstellung dieses klassischen Beispieles des in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts in Frankreich herrschenden Geschmackes in seiner vollen Schönheit gestatten werden. Bis dahin muss auch die ursprüngliche Bemalung und Vergoldung unter dem grauweissen Oelfarbenanstrich schlummern, welcher erst vor wenigen Jahrzehnten das bis dahin fast unberührt erhaltene Getäfel verunziert hat.

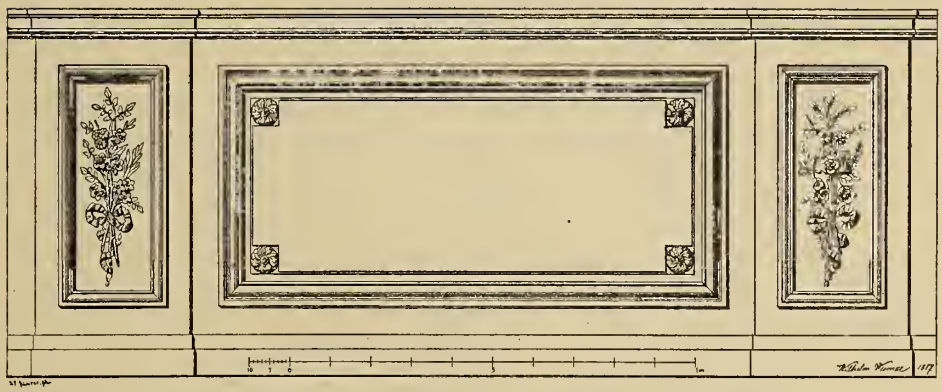
Die ursprüngliche farbige Erscheinung ist aus dem einen der ovalen kleinen Leuchter-Spiegel, dessen Oelfarbenanstrich auf trockenem Wege entfernt worden ist, zu ersehen. Die Blumen des vollrund geschnitzten Kranzes sind von gelber, die Blätter von grüner Goldfarbe; silberne Bänder halten die Zweige zusammen; der Grund zwischen dem Kranz und der vergoldeten profilirten Einfassung des Glases zeigt ein mildes Weiss. Die beiden Leuchterarme bestehen aus feuervergoldeter Bronze.

Im siebzehnten Zimmer. (Fünftes der Westseite.)



Im siebzehnten Zimmer. (Fünftes der Westseite.)

Von der Gliederung der Paneele und der Anordnung des aus dem vollen Eichenholz (ohne Auflagen) meisterlich geschnitzten Ornamentes geben die Abbildungen eine Vorstellung. Bewundernswerth ist die Mannigfaltigkeit der Blumenmotive. Die Pfeilerverzierungen sind aus blühenden Zweigen des echten Jasmins und beerentragenden Zweigen des Oelbaumes geflochten. In den an Bandschleifen lose befestigten, fast vollrunden Blumensträussen mischen sich mit den Rosen und Jasminen alle Lieblingsblüthen jener blumenliebenden Zeit: Anemonen, Tuberosen, Tulpen, Malven, Syringen, Astern, Hyacinthen, ohne dass einer der 140 hängenden Sträusse sich wiederholte. Nicht minder mannigfach gezeichnet sind die in flachem Relief geschnitzten wachsenden



Sockel des auf S. 666 abgebildeten Paneels des Louis XVI. Getäfels.

Sträusse auf den Pfeilersockeln. Die Fuge der aus zwei Glasplatten zusammengesetzten Pfeilerspiegel ist durch übergelegte Guirlanden verdeckt. Das Relief über ihnen zeigt schnäbelnde Tauben mit Attributen der Liebe. Ueber der einzigen Thür erblicken wir ein grosses Relief mit einer die Segnungen des Handels darstellenden Allegorie: eine auf Waarenballen sitzende junge Frau hält mit der Rechten ein Steuerruder und stützt den linken Arm auf ein Füllhorn, dem Früchte und Aehren entquellen: neben ihr nackte Kinder beim Signiren von Ballen und ein Knabe mit Anker; im Hintergrunde Masten.

Fraglich bleibt, ob Martin Johann Jenisch, welcher das Haus in der Catharinenstrasse No. 17 erst i. J. 1788 erworben hat, auch der Besteller dieses Getäfels gewesen ist. Wahrscheinlicher ist, dass schon der Vorbesitzer, Nicolaus Gottlieb Lütkens, diese Ehre für sich beanspruchen darf. Lütkens hat jenes Haus seit dem Jahre 1762 bis zu seinem am 10. Jan. 1788 erfolgten Tode besessen. Im Jahre 1771 wurde er zum Rathsherrn erwählt. Die Annahme, bald nach dieser Zeit habe er das Getäfel ausführen lassen, stimmt besser zum Stil desselben, als die Zeit nach dem Jahr 1788, in dem sowohl in Paris der Stil Louis XVI. schon seine Blüthe überschritten hatte, als auch in Hamburg das Rococo nicht mehr so ausschliesslich herrschte, wie es in der Gipsdecke und den Oefen des Saales auftritt.

Thüren.

Ausser den Thürbekleidungen und Thüren, welche zu den im vorigen Abschnitt beschriebenen Wandgetäfeln gehören, besitzt die Sammlung eine Anzahl einzelner Thüren und Bestandtheile solcher aus verschiedenen Zeitaltern. Dieselben sind, wie es die Raumverhältnisse oder die Bedeutung des Eisenbeschlages des Holzwerkes mit sich brachten, in verschiedenen Räumen aufgestellt.

Der „Rostverband", welcher an vielen gothischen Thüren Niederdeutschlands, u. A. an der bekannten, jetzt in der Laube des Rathhauses zu Lüneburg angebrachten schönen Thür, vorkommt, ist durch einen Theil einer Kirchthür ungewisser Herkunft vertreten. Bei diesen Thüren sind breite und dicke Eichenholzbohlen der Länge nach zusammengepflöckt; darauf sind der Quere nach dünnere Bretter in regelmässigen Abständen mit dickköpfigen Eisennägeln befestigt und in den Zwischenräumen in gleicher Weise kurze Brettabschnitte so, dass sich dazwischen quadratische Vertiefungen bilden; endlich ist durch Abfasen der Kanten um diese Vertiefungen und durch Schnitzen eines kreisförmigen Rundstabes auf der Fläche der Bretter eine alle Vertiefungen gleichmässig umrahmende Verzierung hergestellt, deren Einzelheiten durch kontrastirende Bemalung gehoben wurden.

Hundert Jahre jünger, aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, ist die ihrer reichen, geätzten Angelbänder und Schlossbeschläge halber in dem Saal der Eisenarbeiten ausgestellte Stubenthür aus Ulm. Auf beiden Seiten ist diese in der Art der süddeutschen Schränke der Spätrenaissance mit verschiedenen Naturhölzern furniert und in den Hauptfüllungen der Schauseite mit Bandverschlingungen in zweifarbiger Intarsia verziert.

Im westlichen Gang.

Derselben Zeit entstammt die Bekrönung einer Thür mit einer von zwei Löwen gehaltenen Kartusche, die in besonders klarer Weise die Entwickelung des Rollwerkes aus zwei aufeinander gelegten, verschieden ausgeschnittenen und durcheinander geschobenen Platten zeigt.

Wieder um ein Jahrhundert jünger sind vier Theile einer Kapellenthür, glaubwürdiger Ueberlieferung nach aus dem Schlosse zu Versailles. Aus Eichenholz gearbeitet, zeigen die grossen oberen Tafeln in kräftigem Schnitzwerk flammende Kandelaber, deren drei Füsse aus den drei Thiersymbolen der Evangelisten gebildet sind, und an deren Stamm das Engelshaupt des vierten Evangelisten Johannes angebracht ist. Mit Wappenlilien besäete Teppiche sind an die Kandelaber geknüpft, und Wappenlilien sind in das geschnitzte Ornament am Rahmen der kleinen mittleren Tafeln eingelegt, in deren Füllungen natürliche Lilienstengel in einem Blumenkranz sich kreuzen. Die unteren Sockel-Tafeln fehlen. Entwurf und Ausführung weisen diese Thüren in die Blüthezeit des Stiles Ludwigs XIV. unter Lebrun.

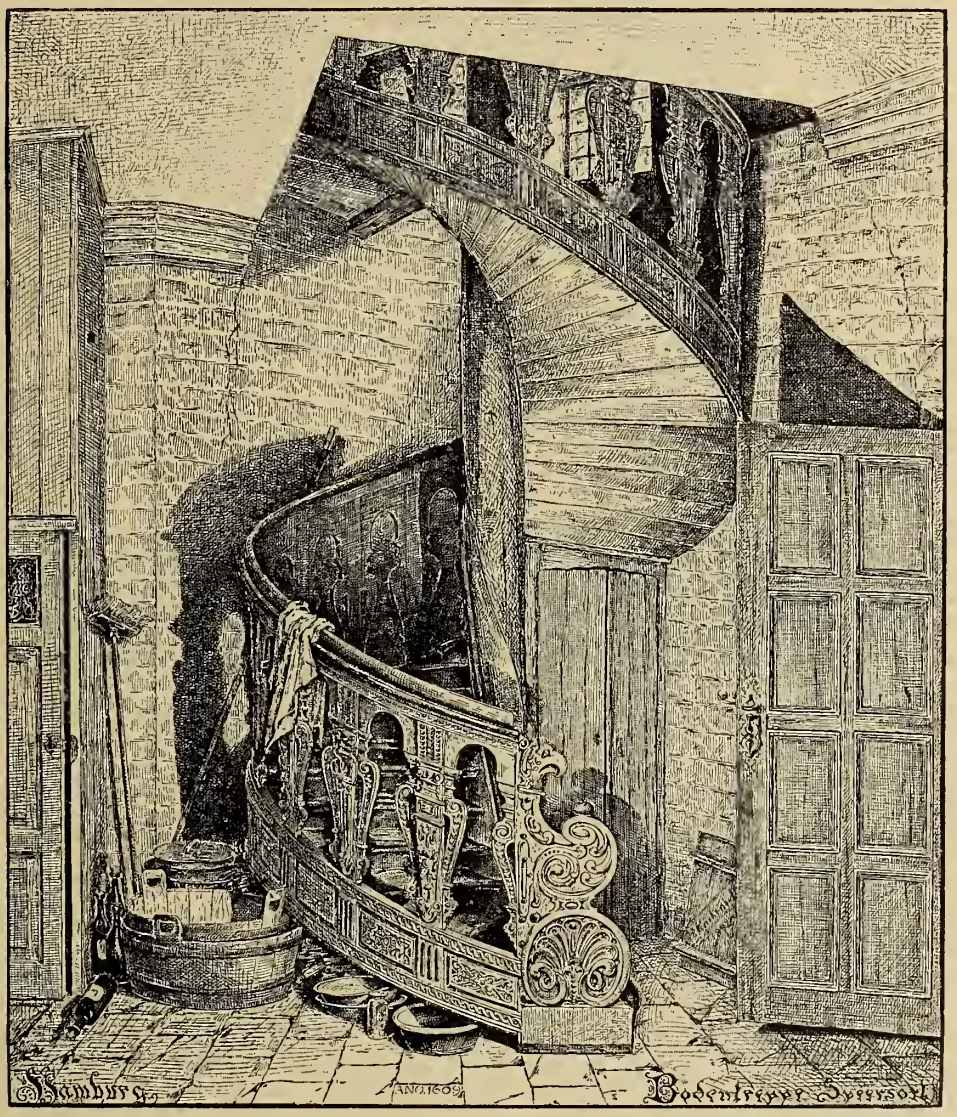
Der Rococo-Stil ist durch eine Flügelthür aus dem Hause Catharinenstrasse No. 10 in Hamburg vertreten. (Geschenk des Herrn O. Patow.) Diese aus Föhrenholz gearbeitete Thür, deren Schnitzwerk aufgenagelt ist, war ursprünglich auf der Stubenseite weiss und golden, auf der Dielenseite in zwei Tönen von Grün und golden gestrichen. In allen Einzelheiten des Ornaments stimmt sie so völlig mit den Thüren der grossen St. Michaeliskirche in Hamburg überein, dass sie zweifellos aus derselben Werkstatt wie diese hervorgegangen ist.

Ueber den Hausthüren der hamburgischen Bürgerhäuser der Rococozeit pflegte man, anstatt der im mittleren und südlichen Deutschland üblichen schmiedeisernen Oberlichtgitter, aus Holz geschnitzte gitterartige Verzierungen anzubringen, deren unregelmässige Durchbrechungen mit Glasscheiben ausgesetzt wurden. Bisweilen verband man mit diesen Holzgittern noch eine hölzerne Laterne, welche ihren Schein nach aussen auf die steinerne Haustreppe, nach innen auf den Hausflur warf. Einige Beispiele solcher Oberlichter in der Sammlung.

Ihnen reihen sich verwandte Holzgitter aus den Wilster-Marsch am rechten Elbufer unterhalb Hamburgs an. Das eine derselben v. J. 1788 zeigt zwischen Muschelwerk, Blumen und Vögeln die für jene Gegend bezeichnenden symmetrisch verschlungenen Initialen des Hausbesitzers; das andere, etwas jüngere, unter Blumengehängen den Bauer hinter dem von einem Viergespann gezogenen Pfluge.

Treppen.

In den niederdeutschen Bürgerhäusern der Spätrenaissance wurde der Verkehr von einem Stockwerk zum andern häufig durch ganz freistehende hölzerne Wendeltreppen vermittelt, deren Stufen in die aus einem aufgerichteten Stamm gehauene Spindel eingelassen waren und durch ein ringsum auf ihrem äusseren



Wendeltreppe in einem Hause des Speersorts in Hamburg, Spätrenaissance, Anfang des 17. Jahrhunderts.

Rande befestigtes, oft mit Schnitzwerk verziertes Geländer umhegt wurden. Das reichste Beispiel solcher Treppenanlage ist die i. J. 1616 ausgeführte Wendeltreppe in der grossen Halle des Rathhauses zu Bremen. In Hamburg hatten sich mehrere

Im westlichen Gang.

derartige Treppen noch bis in die jüngste Zeit in einigen vom grossen Brande verschonten Bürgerhäusern erhalten, die jetzt jedoch sämmtlich Neubauten zum Opfer gefallen sind. Die letzte dieser Wendeltreppen, aus dem Hause am Speersort No. 8 in das Museum gelangt, ist auf S. 669 in ihrer letzten Anwendung, die jedoch wahrscheinlich nicht die ursprüngliche war, nach einer Aufnahme H. Käckenhoff's abgebildet. Reicher und mit figürlichem Schnitzwerk verziert ist die theilweis erhaltene Wendeltreppe, welche sich ehemals im Eckhause des Cremon und der Mattentwiete befand (Geschenk der Hanseatischen Baugesellschaft). Sie trägt die Jahreszahl 1613; auf ihren Pfosten sind vielgestaltige Hermen angebracht, in den schräganssteigenden Sockelfeldern Reliefs mit den schönen Künsten (Musik, Malerei u. s. w.) als Frauengestalten. Am reichsten ausgestattet wurde bei diesen Wendeltreppen das Wangenstück, welches den Ablauf des Geländers zum Fussboden vermittelt. Mehrere solche, zumeist oben in einen Adlerkopf endigende Schnitzwerke der Sammlung haben ebenfalls hamburgische Wendeltreppen geziert.

Fenster.

Ein in dem Saal der Schmiedeisenarbeiten aufgestelltes vollständiges Fenster zeigt den in Antwerpen und anderen belgischen Städten im 16. Jahrhundert üblich gewesenen Verschluss der Scheiben durch ein System kleiner, mit reichem Eisenbeschlag, Angelbändern und Riegeln ausgezeichneter Luken, welche gestatten, je nach Bedarf das Tageslicht ganz auszuschliessen, oder es frei durch das ganze Fenster oder nur beschränkt durch einzelne Oeffnungen einströmen zu lassen.

Der französischen Spätrenaissance entstammt eine Fensterluke aus Eichenholz, welche zusammengeklappt sich an die Laibung des Fensters zurücklegen liess.

Ohrmuschel-Kartusche vom Fries eines Kamins a. d. J. 1651. Hamburg. Länge 1,20 m.

Kamine.

Die Bekleidung der offenen Feuerstätte und des Rauchabzuges pflegt in den südlichen Ländern ganz aus Stein aufgebaut zu werden. In England, Flandern, im nördlichen Deutschland hat man bisweilen das Gemäuer des Heerdes oder Kamines noch mit einer Holzverschalung umkleidet. Die Sammlung besitzt einen grossen Heerdmantel dieser Art aus dem durch eine Feuersbrunst zerstörten Hause Catharinenstrasse No. 28 und Holzbrücke No. 7—11 in Hamburg (Geschenk der Herren Dr. H. Donnenberg und C. G. A. Dümelig als Testaments-Vollstrecker der Frau J. H. Holtzgreve Wwe.). Vor den die Feuerstätte beiderseits abschliessenden Mauern sind aus Sandstein gehauene Säulen freistehend angebracht. Ueber den ionischen Kapitälen springen Sandsteinkapitäle mit Löwenköpfen vor, als Träger des vorn am Rande des Rauchfanges und über den Seitenmauern angebrachten mächtigen Gesimses aus Eichenholz. Grosse, grottcske Masken-Consolen stützen die weit vorragende Deckplatte. Zwischen den Consolen sind geschnitzte Bretter befestigt, deren gedoppelte Kartuschen im Ohrmuschelstil sich sehr bezeichnend aus den Ohren der in ihrer Mitte dargestellten Masken entwickeln. In den Kartuschen einerseits AN—NO, anderseits 16—51. (S. Abb.) In einer späteren Zeit, der die verzerrten Masken nicht gefallen mochten, hat man sie mit schweren Fruchtbüscheln verdeckt.

Aus dem vollen Eichenholz geschnitztes Guckloch einer Thür im vormaligen Beghinen-Convent in der Steinstrasse zu Hamburg; mit dem I H S des Namens Jesu. 1/4 nat. Gr.

Holzschnitzereien.

Die Sammlung der Holzschnitzereien des Museums ist ein Ergebniss der unvollkommenen Erhaltung, in der uns viele Möbel- und Bausehreiner-Arbeiten überliefert sind. Während die Möbel und Getäfel als solche der Zerstörung anheimfielen, sind häufig die geschnitzten Füllungen, die Friese, Säulen, Hermen, Consolen ihres inhaltlichen Interesses oder ihrer kunstvollen Arbeit wegen bewahrt worden. Manehe Möbel sind in einem so mangelhaften Zustande in den Besitz des Museums gelangt, dass von ihrer Herstellung abgesehen und nur einzelne ihrer Bestandtheile der Sammlung eingereiht werden konnten. Dieser Besitz des Museums an gesehnitzten Holzarbeiten ist naeh den Ursprungsländern derselben und innerhalb dieser Gruppen nach der Zeit ihrer Anfertigung geordnet aufgestellt; er ergänzt, besonders hinsichtlich des Ornamentes, die in den vollständigen Möbeln und Getäfeln gebotene Uebersicht der Geschichte des Mobiliars und der Wohnungs-Ausstattung.

Ueber die teehnische Herstellung der Holzschnitzereien ist wenig zu sagen. Die Werkzeuge, deren sich heute der Bildschnitzer bedient, weiehen im Wesentlichen nicht ab von denjenigen, die im Alterthum im Gebraueh waren. Sie beschränken sieh auf eine kleine Zahl von Eisen (Flacheisen mit gerader Schneidfläehe und gerader oder abgerundeter Sehneidkante, Hohleisen mit einer im Viertel- oder Halbkreis gebogenen Schneidfläche, Geisfuss mit zwei winkelig zusammenstossenden Schneidkanten) in hölzernen Griffen, mit denen der Schnitzer entweder in drückender oder stossender Bewegung aus freier Hand Theile des vorgerichteten Holzstückes entfernt, oder deren er sich meisselartig unter Zuhülfenahme eines Holzsehlägels bedient. Um das Werkstüek bei dieser Arbeit in unverrüekter Lage zu erhalten, bedarf der Sehnitzer noch besonderer Vorrichtungen, von denen die der Hobelbank des Schreiners ähnliehe Sehnitzbank, in die er das Werkstück einspannt, die wichtigste ist. Dem Messer fällt beim Sehnitzen nur eine nebensächliche Rolle zu,

abgesehen vom Gebiet der Kerbschnitzerei, dessen Ansprüche das Messer auch allein zu bestreiten vermag. Von Raspeln und Feilen wird der verständige Schnitzer nur maassvollen Gebrauch machen; vielmehr wird er sich bemühen, die Arbeit gleich mit den Eisen zu vollenden, mit welchen er den Formen jene Schärfe und Klarheit geben kann, in denen die Natur des Schnitzstoffes sich ausspricht, und deren Spuren die Flächen beleben. Die natürlichen Eigenschaften der Hölzer führen, wenn die Schnitzarbeit etwas besseres sein soll als die unselbstständige Nachahmung eines stofflos gedachten plastischen Ornamentes in Holz, von selbst zu mannigfachen Besonderheiten. Das feste Eichenholz mit seinen groben Poren an den Rändern der Jahresringe, fordert von selbst zu anderer Behandlung heraus, als das Nussholz mit seiner feineren Textur und als das sehr harte und gleichförmig dichte aber spröde Ebenholz. Während der Schnitzer dem Eichenholz fast jede Form zumuthen und durch ein wechselvolles Relief mit Unterschneidungen oder gar Durchbrechungen den nachtheiligen Folgen der diesem Holze eigenen Neigung, sich zu werfen, entgegenwirken kann, wird er beim Nussholz auch auf zartere Einzelheiten bedacht sein und beim Ebenholz sein Relief nur wenig von der Fläche abheben, es medaillenartig behandeln, Unterschneidungen und Durchbrechungen vermeiden.

Nicht zu allen Zeiten hat die Schnitzerei als Hülfskunst bei der Verzierung der Möbel in gleicher Gunst gestanden. Im früheren Mittelalter diente an ihrer Statt die Bemalung der Holzflächen; im 18. Jahrhundert hat die eingelegte Furnierarbeit in Verbindung mit plastischem Metallornament die Schnitzarbeit aus den Möbeln fast verdrängt und unter dem Empire-Stil werden alle plastischen Zierathen durch gegossenes Metall ersetzt. Zwischen diesen Zeiten der Ungunst liegen andere, ausgedehntere Perioden, in denen das geschnitzte Möbel vorherrscht; solche Zeiten, in denen das geschnitzte Ornament zugleich zu hoher Blüthe sich entfaltete, waren die Herrschaft der Spätgothik während des 15. und des Anfanges des 16. Jahrhunderts in Mittel-Europa, die Herrschaft der Renaissance in Italien während des 15. und 16. Jahrhunderts, in Frankreich, den Niederlanden und Deutschland vom zweiten Viertel des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts.

Am besten und durch eine sich vom Ende des Mittelalters bis zum Ende des 18. Jahrhunderts erstreckende Reihe von zum grossen Theil mit Jahrzahlen versehenen Stücken vertreten ist die Holzschnitzkunst Niederdeutschlands vom Niederrhein durch Westfalen zur Unter-Weser und zur Unter-Elbe bis nach Schleswig-Holstein, das die zahlreichsten Beiträge zu dieser Abtheilung geliefert hat. Die derselben eingeordneten Schnitzereien sind zum Theil schon in der Besprechung der niederdeutschen Truhen und Schränke oder der Bauschreinerarbeiten in ihrem Zusammenhang mit der allgemeinen Geschmacksentwickelung gewürdigt worden, daher es in diesem Zusammenhang nur einer Nachlese und einiger Hinweise auf die den verschiedenen Zeiten eigene technische Behandlung bedarf.

Zu keiner Zeit und in keinem Lande hat die technische Kunstfertigkeit der Holzschnitzer eine höhere Stufe erreicht, als gegen Ende des Mittelalters in den Niederlanden und in den deutschen Seestädten, in Lübeck vor anderen. Die höchsten Leistungen begegnen uns dort jedoch nicht in dem beweglichen Hausrath, dessen Gebrauchszweck der Verzierung mit Schnitzwerk gewisse Grenzen zog, sondern an den Altären und Kirchen-Gestühlen, deren feste Aufstellung an geweihter Stelle dem

Schnitzwerk freiere Entfaltung gestattete. Mit vollendeter Meisterschaft verstanden die Bildhauer der Spätgothik, ihre ornamentalen Schnitzereien für die Füllungen der Gestühle und Getäfel, für die Einfassungen der Baldachine, für die Bekrönungen der Altäre in freibewegten Formen zu gestalten, wie sie sonst nur die Metalltechnik kennt. Durch geschickte Vertheilung der Stützpunkte des durchbrochenen Ornaments ist ihnen gelungen, eine grosse Leichtigkeit mit vollkommener Dauerhaftigkeit des Schnitzwerkes zu vereinigen. Wie in dem spätgothischen Pflanzen-Ornament treten diese Vorzüge auch in den sehr beliebten Wappen mit reich gezaddelten oder laubwerkartig ausgebildeten Helmdecken besonders glänzend auf.

Im westlichen Gang.

Spätgothische Schnitzereien: Fülltafeln von einem Gestühl der Marienkirche zu Lübeck. (S. Abb. S. 597); von einem Gestühl im Dom zu Lübeck; vom Fries eines Wandgetäfels in der „Piepaven“ genannten Halle des ehem. St. Johannesklosters zu Hamburg. — Ausschnitte aus Thürbrettern mit durchbrochenen Gucklöchern, mit Maasswerk; mit dem Monogramm Jesu (S. Abb. S. 671) aus dem ehem. Beghinen-Convent in der Steinstrasse zu Hamburg. — Bruchstück eines durchbrochenen, ursprünglich auf einem Kreidegrund bemalt gewesenen Frieses aus Lüneburg mit dem Ritter St. Georg und dem Wappen des Geschlechtes der Langen. (Cord Langen wurde 1486 Bürgermeister in Lüneburg.) — Bekrönungen von Gestühlen aus Kirchen hiesiger Gegend. — Kleine Fülltafeln mit durchbrochenem Distelornament aus Westfalen. Ebendaher Platten mit dem in jener Gegend beliebten Ornament aus verschlungenen Kreisen und durchgesteckten Stäben. — Durchbrochene Fülltafeln mit Wappen vom Niederrhein.

Gräflich Schauenburgisch-Holsteinisches Wappen, von einem Gestühl in der Kirche zu Rodenberg am Deister. Eichenholz, 1/5 nat. Gr.

Schon den Einfluss der Renaissance zeigt die noch mit der meisterhaften Technik der spätgothischen Schnitzer gearbeitete durchbrochene Füllplatte eines Gestühls in der Kirche zu Rodenberg am Deister mit dem gräflich Schauenburgisch-Holsteinischen Wappen. Das ursprüngliche Wappenbild der Schauenburger mit dem [rothen] gezackten Schildrand [in Silber] erscheint hier in sein Gegentheil verwandelt, indem das frühere Feld zur Figur, die frühere Figur zum Feld geworden und so jenes vielzackige Gebilde entstanden ist, das die Heraldik der Spätzeit als ein mit drei Nägeln belegtes Nesselblatt gedeutet hat. (S. d. Abb.)

Im westlichen Gang.

Füllung einer Thür des Schrankes aus dem Rathhaus zu Buxtehude v. J. 1544; Eichenholz; 1/4 nat. Gr.

Bei dem flachen Relief tritt der Einfluss der Technik auf die Form der Blätter besonders klar hervor. Der Umriss wird durch senkrechte Schnitte gegeben, die Mitte der Länge nach mit dem Hohleisen ausgehöhlt, endlich die scharfe Kante durch schräge Schnitte gekerbt. Diese einfache Behandlung des Laubes tritt z. B. klar hervor an den Füllungen des Buxtehuder Schrankes von 1544. (S. ob. Abb.)

Bei höherem Relief pflegt man eine kräftige Schattenwirkung durch Unterschneidungen der Ränder und besonders der gebuckelten Lappen am Grunde der Blätter zu bewirken. Diese Behandlung wird vorzugsweise von den niederländischen Schnitzern geübt. (S. d. unt. Abb.) Sie kommt auch vor an Schnitzereien der Kölner Gegend, wo sich jedoch schon früh noch eine andere Behandlung des Laubes einbürgert, die mit ihren in der Mitte gebuckelten Blättern mehr an getriebene Metallarbeit erinnert.

Die Schnitzereien der niederdeutschen Frührenaissance sind in der Behandlung des Pflanzen-Ornaments sehr ähnlich den niederländischen Arbeiten der 30er und 40er Jahre des 16. Jahrhunderts. Vornehmlich der Schnitt des Blattwerkes vieler niederrheinischen und westfälischen Arbeiten weist auf niederländischen Einfluss, wenn nicht gar niederländische Schnitzer. Die Blätter sind von dreieckiger (verkehrt herzförmiger) Grundform und haben eine tiefe, von der Wurzel zur Spitze verlaufende Rinne. Auch die langgezogenen, an das Akanthusblatt erinnernden Blattkelche, aus denen sich die Ranken entwickeln, zeigen einen ähnlichen Schnitt des Blattes.

Füllung eines Stollenschrankes von flandrischer Arbeit; ca. 1540; Eichenholz; 1/4 nat. Gr.

Im westlichen Gang.

Füllung einer Thür im Stil der niederländischen Hochrenaissance aus Münster in Westfalen; Eichenholz: 1/4 nat. Gr.

Aus den Beispielen für diese Eigenthümlichkeiten der niederdeutschen und niederländischen Holzschnitzer der Frührenaissance sind hervorzuheben: eine Füllplatte mit einem vollrund aus einem Kranze vortretenden Fraucnkopf zwischen Laubwerk mit kleinen grottesken Halbfiguren; zu einer Bettstelle gehörig, von der in anderem Besitz befindliche Theile die Jahrzahl 1542 tragen, Niederrhein (Aus der Sammlung Disch); zehn Füllplatten, überhöhte, quadratische und friesförmige aus einem Stollenschrank niederländischer Arbeit aus der Gegend von Brügge, (S. d. Abb. S. 674). — Schon die rundliche, weichliche Behandlung des Laubwerkes der Helmdecke zeigen zwei kleine Schrankthüren aus Westfalen mit den Wappen des Rudolf von Lutten und seiner Frau, der Anna von Schlon, gen. Gelen.

Auch die Schnitzkunst der Spätrenaissance stand im nördlichen Deutschland lange unter niederländischem Einfluss. Während die grottesken Rollwerk-Motive das Ornament beherrschten und selbst noch im 17. Jahrhundert stand die technische Behandlung des Holzes auf hoher Stufe. Die schneidige Behandlung des Reliefs weicht aber allmählich einer weicheren, bei der Stoff und Werkzeug nicht mehr mitsprechen. Die Abstufung von kräftig unterschnittenen Partien bis zum zart verlaufenden Flachrelief oder gar nur durch Meisselhiebe angedeuteten Umrissen zeichnet vornehmlich die niederländischen Arbeiten aus.

Ein charakterisches Beispiel für die technische Behandlung der Schnitzerei im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts ist die, niederländischen Einfluss verrathende kleine Stubenthür aus Münster in Westfalen. Die unteren Füllungen zeigen noch Faltwerk-Motive, die mittleren hängende Trophäen, die oberen und der Fries Rollwerk-Grottesken von feiner Durchführung. (S. d. Abb.) Das Gegenstück der dargestellten Füllung zeigt unten eine weibliche Herme zwischen Satyrn und, in dem von einem Ritter mit zwei Hellebarden gehaltenen Schild eine Hausmarke.

Französische Holzschnitzereien.

In den Schnitzereien der französischen Möbel machte sich, nachdem das Maasswerk des Spitzbogenstils und das Faltwerk ihren Lauf vollendet hatten, unter dem Einfluss der hoch entwickelten flandrischen Kunst der Naturalismus der Spätgothik geltend. Jedoch mischten sich damit schon früh Motive der italienischen Renaissance, mit der die Franzosen bereits durch Karls VIII. verfehlten Kriegszug bekannt geworden waren. Mit merkwürdigem Geschick verstanden die französischen Künstler, den noch beibehaltenen constructiven Formen der Gothik das Ornament des neuen Stiles anzuschmiegen. Sie handhabten die neuen Zierformen mit so phantasievoller Anmuth, dass sie hinter den Besten der Italiener kaum zurückblieben. Vor Allem gelang ihnen die Candelaber-Grotteske, welche um einen schlank aufschiessenden, durch Vasen-Profile gegliederten Schaft leichte Akanthusranken, nackte Kinder, Delphine, Vögel, hängende Geräthe in symmetrischer Ordnung vertheilt. Die überhöhten schmalen Füllungen der Möbel und Paneele, welche von der Gothik übernommen waren, und die Pfeilerstreifen des neuen Stiles, welche die vor die Pfosten gelegten Streben des alten ersetzten, boten dafür ausgiebigen Spielraum. Daneben entwickelt sich, ebenfalls nach italienischen Vorbildern, das hängende Trophäen-Ornament. Diese Frühzeit der französischen Renaissance entspricht ungefähr der Regierung Ludwigs XII. und dem Anfange derjenigen Franz I.

Füllplatte, nordfranzösische Arbeit der Zeit Franz I.; ca. 1540; Eichenholz; 1/4 nat. Gr.

Schon um das Jahr 1530 wird sie, kaum erblüht, von dem durch die Schule von Fontainebleau vertretenen Einfluss der italienischen Hochrenaissance bedrängt, die jedoch erst unter dem folgenden Herrscher, Heinrich II., obsiegt. An Stelle der graziösen Arabeske treten schwere Rollwerk-Kartuschen, grotteske Masken, Gestalten des heidnischen Alterthums und Allegorien. Das figürliche Flachrelief wird dabei künstlerisch fein gehandhabt.

Unter den folgenden Herrschern, Karl IX. und Heinrich III., wird mit diesem Vorrath weiter gearbeitet; Alles aber wird voller, üppiger, das Relief erhabener. Sogar die Leisten-Profile erhalten geschnitzte Ornamente; Karyatiden, Hermen, Satyrn und Chimären wuchern an den Möbeln. Auch unter Heinrich IV. bewegt sich die Holzschnitzkunst anfänglich in gleicher Richtung, dann aber wird sie von den durch Marie von Medicis berufenen Italienern, in deren Heimat die Renaissance schon wüster Verwilderung anheimgefallen war, ungünstig beeinflusst.

Auf eine Periode niederländischen Einflusses unter Ludwig XIII. folgte der nationale Aufschwung im Zeitalter Ludwigs XIV. Wie damals die Ebenisten sich von dem Schnitzwerk in naturfarbenem Holze abwandten, die Vergoldung vieler Möbel einerseits, die Anwendung ein- und aufgelegter Metall-Ornamente anderseits den Charakter des Mobiliars von Grund aus umgestalteten, und wie dieses auch im 18. Jahrhundert in derselben Richtung sich fortentwickelte, und Intarsia und Metall-Appliken fortan das geschnitzte Ornament aus den Möbeln fernhielten, ist in der geschichtlichen Uebersicht der Möbel erwähnt worden. An den Bauschreiner-Arbeiten, den Wandgetäfeln vor Allem, fahren aber die französischen Holzschnitzer noch bis gegen das Ende der Regierungszeit Ludwigs XVI. fort, ihre Kunst mit Meisterschaft zu üben.

Im westlichen Gang.

Die französische Frührenaissance ist durch geschnitzte Füllungstafeln vertreten, sämmtlich nordfranzösische Arbeiten, zumeist aus der Normandie. Wie die Holzschnitzer der Spätzeit Ludwigs XII. das Blattwerk behandelten, zeigt in charakteristischer Weise die eichene Pfeilerverkleidung mit dem Todtenkopf und den gekreuzten Beinknochen, die an Bandschleifen zwischen Blattwerk aufgehängt sind. Bezeichnend: die Behandlung der Blätter mit der Längsrinne und den gekerbten, aufgerichteten oder schotenartig zusammengeklappten Rändern, die überzierlichen, fast fadenförmigen Blattstiele, die wulstig aufgetriebenen, quergeriefelten Bänder. (Sehr ähnliche Trophäen an der Thürverkleidung der Kirche Notre Dame zu Louviers im Dept. der Eure.) — Von verwandter Arbeit, doch kräftiger die S. 676 abgebildete Platte aus der Zeit Franz I.

Den Schnitzereien der Getäfel des Schlosses Gaillon in der Normandie entsprechen einige Eichenholz-Füllplatten mit leichten, im Felde schön vertheilten Candelaber-Grottesken. Das Blattwerk ist hier lang gezogen und geschlitzt. (S. Abb. S. 661.) Eben dahin gehört und die gleiche Behandlung des Laubwerks zeigt auch das Bruchstück eines Getäfels mit drei kurzen Pfeilern und zwei mit Rundbogen überhöhten Füllungen, in denen auch figürliche Motive angebracht sind.

Aus dem Schlosse von Arnay-le-Duc in Burgund stammt ein Thürsturz von Eichenholz, dessen Schnitzerei der Frühzeit Franz I. angehört. Die Behandlung des Blattwerkes mit den mageren Stielen und den knolligen Blättern, die zusammengeklappt einer eiförmigen Schote mit stachelförmiger Spitze gleichen, scheint Eigenart einer besonderen Schule.

Ebenfalls noch in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts gehört eine lange Friesplatte, die flandrischen Einfluss verräth. Während die Ornamente der beiden Seiten mit dem naturalistischen Reben- und Hopfengeranke noch völlig gothisches Gepräge tragen, zeigt das Ornament der Mitte schon voll entwickelte und fein behandelte Renaissanceformen. Wahrscheinlich war das Gesims, in das diese Platte eingelassen ist, ursprünglich oberhalb des Getäfels der Rückwand einer Bank angebracht.

Im westlichen Gang.

Die französische Spätrenaissance der Zeit Heinrichs III. ist u. A. vertreten durch eine Füllung, deren ovales Medaillon einen liegenden Apoll in dem den französischen Bildschnitzern eigenen medaillenartigen Flachrelief zeigt.

Wie in der Zeit Heinrichs IV. die Leistenprofile mit geschnitztem Ornament verziert wurden, ist an wenigen Bruchstücken zu sehen. Die Spätzeit Ludwigs XIII. ist durch einen vergoldeten Fries mit kräftig behandelten Akanthusranken, die Zeit Ludwigs XIV. durch die bei den Bauschreiner-Arbeiten erwähnten Thürfelder aus Versailles vertreten, die Zeit Ludwigs XV. in ihrer frühen Richtung durch zwei Pfeilerverkleidungen eines Alkovens mit charakteristischen Geräth-Trophäen, endlich die Zeit Ludwigs XVI. in classischer Weise durch das Wandgetäfel.

Italienische Holzschnitzereien.

Der Aufschwung der technischen Künste im Quattrocento hat auch die Holzschnitzerei emporgehoben, wenngleich sie anfänglich noch zurückstehen musste gegen den Ruhm der eingelegten Arbeit, die als der wichtigste Theil der Decoration in Holz anerkannt wurde. Nachdem die Intarsiatoren die gothische Weise des mosaikartigen Zusammensetzens eckiger Muster aus kleinen Holzstücken verlassen hatten, wurden sie geschickt, nicht nur schönes, im Raum wohlgefällig vertheiltes Arabeskenwerk, sondern auch Perspectiven von Phantasiegebäuden, Heiligenfiguren und figürliche Compositionen darzustellen. Die Schnitzkunst entfaltete sich daneben an den einfassenden Theilen der mit Intarsien geschmückten Kirchengestühle und Getäfel, in den Einfassungen von Altären und in den Bilderrahmen; aber erst im 16. Jahrhundert als vorwiegende Decoration der Möbel. Wo die Meister der Frührenaissance sich ihr zuwandten, haben sie auch Werke von hoher Schönheit geschaffen. Die technische Behandlung des Holzes war dabei eine von der kräftigeren nordischen Art abweichende, wozu schon die Verarbeitung des Nussholzes anleitete. Die besten Schnitzereien der Blüthezeit erinnern in ihrer feinen und scharfen Durchführung des Details an ciselirte Metallarbeiten. Später, als im 16. Jahrhundert das Pflanzenwerk und die Pfeilergrotteske der Frührenaissance von üppigem Rollwerk- und Figurenschmuck verdrängt war, wurde auch hier die technische Behandlung des Holzes eine andere, stofflos decorative.

Die Technik der italienischen Schnitzer der Frührenaissance ist an einem Kapitäl und einigen Bruchstücken eines Getäfels aus Siena und einer Pfeilerfüllung zu beobachten. An einem Rahmen aus Bologna ist das Schnitzwerk nur als Grundlage für eine den Stoff ganz verhüllende Vergoldung des Reliefs in blauem Grunde verwendet. Aus späterer Zeit Truhentheile. Aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts zwei Füllplatten aus Ebenholz mit flachem Relief. (Gott bedroht Adam nach dem Sündenfall, Adams und Evas Austreibung aus dem Paradiese.)

Spanische Holzschnitzereien.

Spät erst haben die Spanier dem durch eingewanderte italienische oder niederländische Künstler vermittelten Einfluss der Renaissance nachgegeben. Ihr Hauptmeister in der Holzschnitzkunst, Berruguete, dem mit Recht oder Unrecht die schönsten spanischen Holzschnitzereien jener Zeit zugeschrieben werden, ist erst um 1520 der italienischen Renaissance in ihrem Ursprungslande nahe getreten. Der ornamentale Geschmack bildete sich aber eigenartig aus, wie an einigen Schnitzereien von Nussholz aus der Mitte des 16. Jahrhunderts zu sehen, die sich von den gleichzeitigen französischen und niederländischen auffallend unterscheiden, u. A. durch die Art, wie die Gliedmaassen der grottesken Figuren pflanzenhaft gebildet sind.

Nachlese der deutschen Holzschnitzereien.

Ausser den in Vorstehendem erwähnten, die Entwickelung des geschnitzten Ornamentes seit dem Ende des Mittelalters vorführenden Holzschnitzereien, sind noch die folgenden Stücke ihres culturgeschichtlichen Interesses oder ihrer kunstvollen Ausführung halber besonders zu beachten.

Im vierzehnten Zimmer. (Zweites der Westseite.)

Ein bemerkenswerthes Stück norddeutscher Hoch-Renaissance ist das aus Eichenholz geschnitzte und grossentheils noch in seiner alten Bemalung und Vergoldung erhaltene Epitaph des Wolfgang von Pogwisch. Im oberen Theil erblickt man das Wappen des Geschlechtes v. P., vollrund geschnitten (Schild mit schreitendem Wolf, als Helmzier dasselbe Thier aus einem Schanzkorb wachsend) in einem Rahmen von flachem, mit Eicheln behängtem Rollwerk. Der untere, grössere Theil enthält eine lange lateinische Inschrift in vergoldeten Majuskeln auf ursprünglich blauem Grunde, seitlich eingefasst von zwei Hermenpfeilern mit aufgesetzten Säulen, die noch die ursprüngliche Polychromie zeigen. Die in daktylischen Distichen abgefasste Inschrift rühmt die vornehme Herkunft, die wissenschaftliche Bildung, die Beredsamkeit und Frömmigkeit des Verstorbenen; er sei Minister dreier Könige (nämlich Christian II., Friedrich I. und Christian III.) gewesen und in hohem Alter am Matthiastage (25. Febr.) d. J. 1553 gestorben. Das Epitaph, das wohl erst einige Jahrzehnte nach dem Tode des Gefeierten entstanden ist, befand sich ehemals in der Kirche zu Bordesholm in Holstein.

Grosses Rundfeld, darauf, umgeben von einer Rollwerk-Einfassung, zwei heraldische Löwen, die drei Wappenschilde halten, die beiden unteren mit einem aufgerichteten Löwen, das obere mit dem kaiserlichen Doppeladler unter der Kaiserkrone. Auf einem kleinen Schilde darunter zwei gekreuzte Hellebarden nebst Winkelmaass und ML (? Name des Schnitzers). Mittelfeld der Felderdecke eines Saales im Rathhaus der Stadt Bremgarten im Kanton Aargau, Schweiz. (Die Eidgenossen gehörten als „Verwandte“ noch bis zum Westfälischen Frieden zum deutschen Reich.) Ende des 16. Jahrhunderts.

Im südlichen Gang.

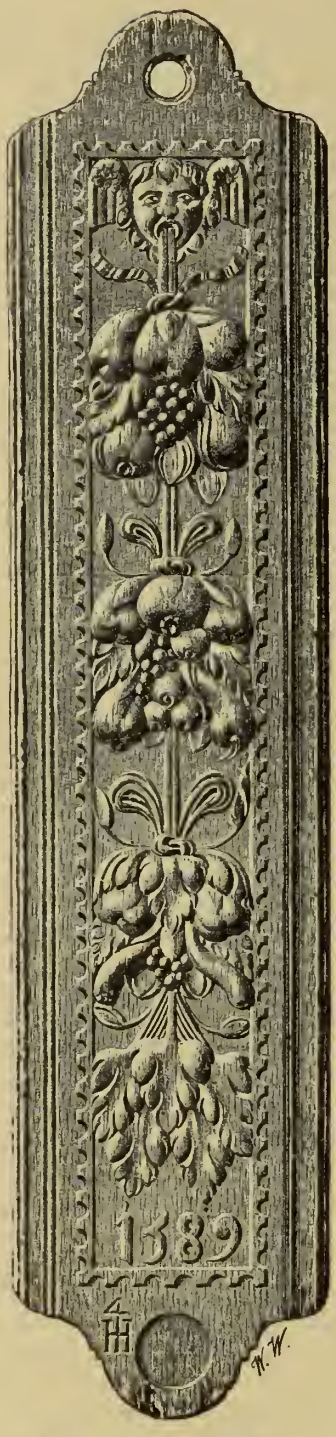
Schale in Form einer halben Kugel mit flachem Deckel, Modell für eine Silberarbeit, geschnitzt aus einem sehr porösen, fremden Holze (? Cedrela, sog. Zuckerkistenholz) in hohem Relief mit nackten Kindern, die sich zwischen erlegtem Wilde tummeln und mit Hunden und Jagdhörnern spielen. Arbeit eines (niederländischen?) Künstlers des 17. Jahrhunderts, aus Hamburg.

Im westlichen Gang.

Zwei grosse Friese aus Lindenholz, jeder mit neun vollrund gearbeiteten nackten Kindern, die sich in schilfbewachsenem, von Delphinen belebtem Gewässer tummeln. Die Bestimmung dieser Sculpturen hat mit Sicherheit nicht festgestellt werden können. Die halbrunden Ausschnitte am oberen Rande, sowie die Stellung einiger Kinder, z. B. des eine Muschelschale emporhaltenden Knaben, geben jedoch der Vermuthung Raum, diese Friese seien Modelle für den Guss einer Brunneneinfassung aus Bronze oder Blei. Aus Hildesheim, 17.—18. Jahrhundert.

Zwei Fassdeckel, aus Eichenholz geschnitzt: mit Rococo-Ornamenten, Figuren und Spruchbändern. Unter der Hauptfigur, einem Juppiter, die Inschrift: „Ist Jupiter das Haupt von gantzen Götterchor, So geht mein edler Tranck auch allen andern vor“. Neben einem Trinker: „Bey dem Feuer will ich trincken, bis ich werde niedersincken“. Neben einem Lautenspieler: „Wann mich will die Liebe plagen, thu ich auf der Lauten schlagen“. Niederdeutsch 1764. — mit der Darstellung dreier, in einem gewölbten Kellerraum um einen Tisch stehenden Zecher in der Tracht vom Anfang des 19. Jahrhunderts; darüber: „Es lebe die Freundschaft!“, darunter: „Brüder trinckt den guten Wein, Last uns froh des Lebens freun, Und stets gute Freunde seyn! Halt er an, — ich schenk erst ein“. Aus Leipzig, ca. 1800.

Im Gang der Holzschnitzereien. (Westlicher Gang.)



Mangelbrett von Eichenholz, holländische Art. 1589. 1/4 nat. Gr.

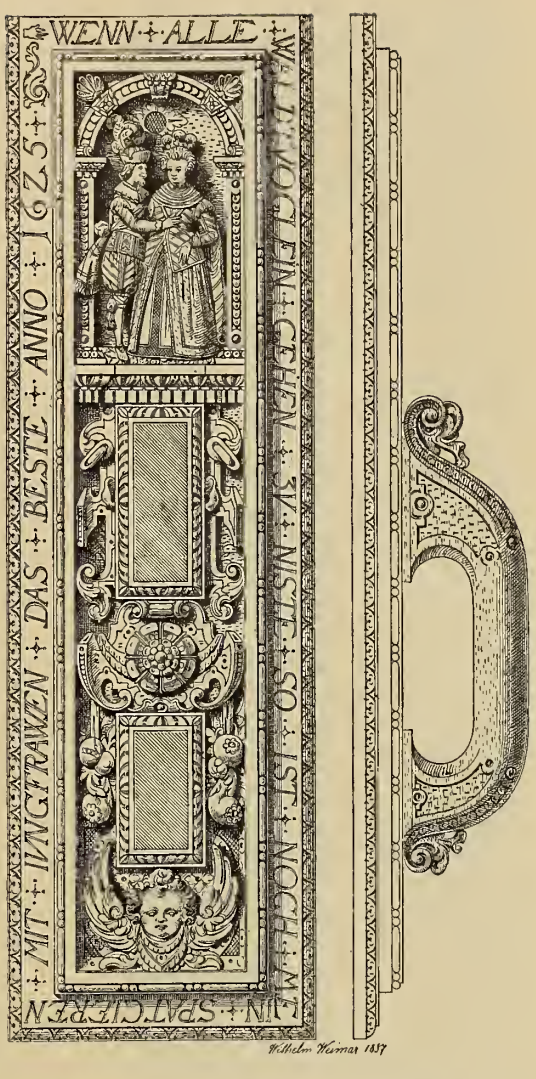
Mangelbretter.

Bei den Anwohnern der nördlichen Küsten des europäischen Festlandes von Holland bis Norwegen ist das Mangelbrett nachweislich seit mehr denn drei Jahrhunderten ein wichtiges Hausgeräth gewesen und ist es hie und da noch heutigen Tages. Seine Werthschätzung erklärt sich aus seinem Zwecke, der Hausfrau des Bauern und Landbürgers beim „Mangeln" der wohlgepflegten Leinenwäsche zu dienen. Man wickelte zu diesem Behuf das Linnen um einen dicken Knüppel und rollte diesen mit Hülfe des schmalen, auf der oberen Fläche mit einer Handhabe versehenen oder durch Schnitzwerk den darauf gelegten Händen Angriffspunkte bietenden, auf der unteren Fläche aber glatten Brettes unter starkem Druck auf einer Tischplatte hin und her, bis die Wäsche geglättet war. Wie das Spinnrad ein zum eigensten Gebrauch der Hausfrau bestimmtes Geräth, war das Mangelbrett unentbehrlich in einer Zeit, wo man mechanische Zeugmangeln und Plätteisen nicht kannte oder in den ländlichen Verhältnissen nicht zu nutzen vermochte. Seine Bestimmung erklärt auch, warum es ein beliebtes Brautgeschenk war, wie das uns Darstellungen und Inschriften auf zahllosen Mangelbrettern beweisen. Von dem nur mit den geometrischen Mustern des Kerbschnittes verzierten Mangelbrett, welches der junge Bauer oder Schiffer selber seiner Herzliebsten mit dem Taschenmesser schnitzelte und durch den Namen der Jungfer, die Jahrzahl und oft noch ein Sprichwort oder eine gut christliche Ermahnung als Ehestandsgabe auszeichnete, bis zu dem kunstvoll mit Figuren verzierten Mangelbrett, das ein reicher Junker bei dem geschicktesten Bildschnitzer des nächsten Landstädtchens für seine Auserkorene bestellte, entrollen uns die alten niederdeutschen Mangelbretter ein anmuthendes Gemälde häuslichen Fleisses oder einer Kunst, welche ihre Kraft nicht an Schaustücke verzettelte, sondern das Nützliche schön zu bilden sich bestrebte.

Die schönsten Mangelbretter sind in den Elbherzogthümern überliefert worden.

Im Gang der Holzschnitzereien. (Westlicher Gang.)

Dort überträgt sich auf sie auch die allgemeine Lust an bildlichem Schmuck. Wie die figürlichen Schnitzwerke an den Möbeln und Wagen haben sie auch an den Mangelbrettern ihre Entstehung ausschliesslich wohlgeschulten Handwerkern zu danken, welche in den Landstädten sesshaft waren und alle Wandlungen des grossstädtischen Geschmackes mitmachten, wenngleich nur langsam und oft um Jahrzehnte im Rückstande. Der schnitzelnde Bauer wusste fast immer die Grenzen seines Könnens innezuhalten und liess es, wenn er nicht den gesunden Kerbschnitt vorzog, bei einfachen, flach gehaltenen Blumenranken bewenden, denen er wohl noch etliche Herzen, Tauben oder Kronen als deutliche Sinnbilder von Liebe und Ehe hinzufügte.



Mangelbrett von Nussbaum, aus Schleswig-Holstein, 1625.
(Zur Verdeutlichung der Darstellung ist in der Aufsicht der Griff fortgelassen.)
1/4 nat. Gr.

Wenn die Mangelbretter des Griffes entbehrten — und das scheint bei den holländischen und unter holländischem Einfluss entstandenen, auch bei denjenigen der nordfriesischen Inseln die Regel gewesen zu sein, war das Schnitzwerk auf ihrer oberen Fläche unentbehrlich zur Handhabung des Geräthes. Nur wenn Griffe angebracht wurden, konnte man die Fläche des Brettes auch mit eingelegter Arbeit schmücken. An den Ufern der Nieder-Elbe waren Handhaben allgemein üblich. Im Alten Lande, links der Elbe, hat man den Griff mit Vorliebe oben als Engelskopf gestaltet und auf der Brust desselben einen herzförmigen Ausschnitt angebracht. Auf dem rechten Elbufer dagegen hat man den Griffen durchweg die Gestalt eines fischschwänzigen Meerweibes gegeben. Weiter nach Norden, im Schleswig'schen und vollends in Jütland wird das Meerweib

Im Gang der Holzschnitzereien. (Westlicher Gang.)

Mangelbrett von Buchenholz, aus dem Alten Lande (Hannover), Anfang des 18. Jahrhunderts, neu bemalt 1811. 1/4 nat. Gr.

durch ein Pferd verdrängt, das auch überall bei den Kerbschnitt-Mangelbrettern Schwedens und Norwegens wiederkehrt.

Die Knüppel, deren einer zu jedem Mangelbrett gehörte, waren, ihrem Zweck gemäss, völlig glatt: nur an ihren Enden wurden sie mit gedrechselten, seltener mit geschnitzten Knäufen verziert.

Mangelbretter waren übrigens nicht nur im nördlichen Deutschland im Gebrauch. Sie lassen sich auch im mittleren Deutschland (Hessen) und im Süden (Schwaben) nachweisen. Nirgend aber scheinen sie die Bedeutung im Haushalt gehabt zu haben, wie im deutschen Norden, und daher nirgend so reich und sinnvoll geschmückt worden zu sein, wie hier.

Mangelbretter des 16. und 17. Jahrhunderts aus Schleswig-Holstein.

Mangelbrett, Eichenholz, mit flachem Relief von Fruchtgehängen, welche an einem geflügelten Kopf befestigt sind. Gearbeitet unter holländischem Einfluss. Ohne Griff, mit eingebrannter Hausmarke und der Jahrzahl 1589. (S. d. Abb. S. 680.)

Mangelbrett, Nussbaum, feine Arbeit; oben unter einem Rundbogen fast vollrund geschnitzt ein Liebespaar in der Zeittracht, (der Cavalier legt seine Linke auf das Herz der Dame); unten ein geflügelter Engelskopf; neben und unter dem Griff Rollwerk mit Anklängen des Ohrmuschelstils. Um den Rand die Inschrift: (Ausgestreckte Hand!) „Wenn alle Waldtvoglein gehen zu Niste, so ist noch mein Spatcieren mit Jungfrawen das beste. Anno 1625". (Aus der Magnussen'schen Sammlung in Schleswig.) (S. d. Abb. S. 681.)

Mangelbrett, Nussbaum, feine Arbeit; oben in einer Ohrmuschel-Umrahmung Jesus als Kind, der Schlange den Kopf zertretend, in der Linken einen Reichsapfel; darunter die Inschrift „Emanuel"; unter dem als Engel gestalteten Griff ein Schild mit dem Monogramm Jesu; am Fuss des Griffes eine Traube. Um den Rand die Inschrift: „Jesu, du edle Rebensafft, mein Hertz allzeit

erquick und lab. Ach, liebcr Emanuel, in dessen Hertz dich ja verscnck, dem ich dieses zum Nevwjahr schenck.“ ca. 1640.

Mangelbrett, Eichenholz, oben in einer Nische fast vollrund geschnitzt ein sich umarmendes Liebespaar in bäurischer Tracht; darüber die Buchstaben J[ungfer] A H R.; am Fuss des als Engelsleib gestalteten Griffes ein Engelskopf. Mit der ursprünglichen Bemalung in Braun, Roth, Weiss und Schwarz. Aus York im Alten Lande. Mitte des 17. Jahrhdts.

Mangelbrett, Eichenholz, mit flachem Relief; die Fläche ist durch einen Aufbau von Pfeilern und Hermen in Felder getheilt; in den grösseren derselben weibliche Figuren, der Glaube (mit Schlüssel), die Liebe (mit Kindern), die Gerechtigkeit (mit Schwert und Wage), die Hoffnung (mit Anker und Vogel); in den kleinen Zwischenfeldern zu Seiten der Giebel nackte Kinder mit Schildern oder Füllhörnern und über der Hoffnung eine erotische Scene. Holländisch oder gearbeitet unter dem Einfluss der Holländer Schränke der Mitte des 17. Jahrhunderts. Der Griff später hinzugefügt.

Mangelbretter des 18. Jahrhunderts aus dem Alten Lande (linkes Elbufer, Hannover).

Von Buchenholz, mit figürlichen Schnitzereien, zumeist in hohem Relief mit bunter Bemalung: — der Griff mit bekränztem Frauenkopf, oben halten zwei nackte Kinder ein herzförmiges Schild mit A. H., ganz bedeckt mit Akanthusranken und unter dem Griff eine grosse Sonnenblume, 1716. — Am Griff ein geflügelter Kopf mit herzförmigem Brustausschnitt, unter demselben eine grosse Sonnenblume mit Akanthusranken; oben eine nackte Frau (die Liebe), umgeben von fünf nackten Kindern, von denen zwei eine grosse Krone halten. Aus Wester-York; Anfang des 18. Jahrhunderts, 1811 für eine neue Besitzerin neu bemalt. (S. d. Abb. S. 682.)

Mangelbretter des 18. Jahrhunderts aus der Wilstermarsch (rechtes Elbufer, Holstein).

Von Buchenholz; die Griffe in Gestalt von Meerweibchen; unter ihnen Schilder mit den auch in den Schmucksachen und Stickereien der Wilstermarsch vorkommenden symmetrischen Namens-Chiffern; das Schnitzwerk in hohem, fast vollrundem Relief mit Figuren, Akanthus- und Rococo-Motiven, bemalt oder nur holzfarben lackirt und mit Gold gehöht: — Oben unter einem Baldachin eine bekleidete Frau, ein flammendes Herz in der Hand, ihr zur Seite ein nacktes Kind. 1764. — Eine Hebe, in der Hand eine Trinkschale, neben ihr ein Flügelknabe. (S. d. Abb.) — Oben eine

Im Gang der Holzschnitzereien. (Westlicher Gang.)

Mangelbrett von Buchenholz, aus der Wilstermarsch (Holstein). Ende des 18. Jahrhunderts. 1/4 nat. Gr.

Im Gang der Holzschnitzereien. (Westlicher Gang.)

nackte Frau mit zwei Kindern, darüber ein Schriftband mit „Die Amor". 1771. — Oben, auf einem Schlauch sitzend, eine Bakchantin mit Thyrsusstab; — ein antiker Schäfer; — alle diese Mangelbretter aus den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts.

Dänische Mangelbretter des 18. Jahrhunderts.

Mangelbrett, Eichenholz, von schlanker Form, mit Ranken, Blumenvasen und Vögeln in flachem Relief; oben ein Aufsatz von drei als Blumen geschnitzten Runden. Die Enden des Griffes als Tannenzapfen und Traube. Anno 1739. W. A. D[atter]. Nordschleswig oder Jütland. (Aus der Magnussen'schen Sammlung in Schleswig.)

Mangelbrett, Eichenholz, mit Ranken, Herzen, Vögeln in flachem Relief; in der Mitte Adam und Eva in unbeholfener Darstellung, darunter „Paradiis" — WNSKNDE Anno 1740. Als Griff ein Pferd. Zuerst mennigroth, dann dunkelblau angestrichen. Nordschleswig oder Jütland.

Blasbälge.

Mechanische Vorrichtungen, um die in einen ledernen Schlauch eingeschlossene Luft zum Ausströmen aus einer kleinen Oeffnung zu zwingen, haben schon die Feuerarbeiter des alten Aegyptens gekannt. Nicht nachgewiesen ist, wann zuerst diese Vorrichtung zu einem beweglichen, den heutigen Handblasbälgen ähnlichen Geräthe gestaltet ist. Im Mittelalter haben sich die Handwerker oft mit einfachen Blasrohren beholfen. Wie die in fürstlichen Schatzverzeichnissen erwähnten kostbaren Blasbälge aus emaillirtem Edelmetall beschaffen waren, wissen wir nicht. Sicher aber waren um das Jahr 1500 schon Handblasbälge mit geschnitzten Holzplatten in Gebrauch und hundert Jahre später solche, bei denen die Füllung mit Luft nicht durch die metallene Spitze, sondern durch eine in der unteren, weniger geschmückten Platte angebrachte, automatisch wirkende Klappe erfolgte. Besonders reich ausgebildet wurden die geschnitzten Blasbälge von der italienischen Hochrenaissance. Im 18. Jahrhundert zog man vor, die Platten mit Malereien oder Lackirung zu schmücken, ausnahmsweise auch Fayenceplatten einzulegen (Rouen). Die Vervollkommnung der Heizvorrichtungen in neuerer Zeit hat auch den Blasbalg den vergessenen Stubengeräthen zugesellt.

Platte eines Blasbalges. Eichenholz. Niederrhein (Calcar), ca. 1500. 1/3 nat. Gr.

Spätgothischer Blasbalg, davon erhalten die aus Eichenholz geschnitzte Vorderplatte mit Maria im Strahlenkranz, auf dem Arm das Jesuskind, das einen Vogel in den Händen hält; ca. 1500. (S. d. Abb. S. 684.) Im westlichen Gang.

Blasbalg, mit ledernem Luftbehälter, die Oberplatte aus Nussholz geschnitzt, mit Josephs und Mariens, von einem Engel geleiteter Flucht nach Aegypten; die Unterplatte Buchenholz, mit Luftklappe. Niederdeutsch (Hamburger Gegend); ca. 1600.

Die Vorderplatte eines dritten Blasbalges v. J. 1681 bei den Kerbschnitzereien.

Alte Werkzeuge der Holzarbeiter.

Seitdem im 19. Jahrhundert die mit der Maschinen-Arbeit und der gewerblichen Massenerzeugung zusammenhängenden Veränderungen in der Technik eingetreten sind, ist die nüchterne Zweckmässigkeit als die einzige Forderung verblieben, der die Werkzeuge genügen sollen. In früheren Jahrhunderten hatte das Handwerkszeug, mit dem die jetzt in den Museen bewunderten Meisterwerke angefertigt wurden, innigere Beziehung zu seinem Besitzer. Dieser behandelte es nicht wie etwas, das man kalten Herzens nutzt, weil der Zwang des Daseins es einmal so fordert, sondern wie eines, an dessen Handhabung man mit fröhlicher Genugthung denkt, dem man sich dankbar erweisen möchte für seine guten Dienste. So kam man in vielen Gewerben dazu, die Geräthe und Werkzeuge sorgsam zu gestalten und zu schmücken, soweit dies nicht gegen ihren Zweck verstiess. Aus allen Gewerben sind hierfür die Beispiele überliefert. Wie der Schmied und Schlosser seinen eisernen Schraubstock mit gemeisseltem Zierath ausstattete oder die Hammerstütze an der Wand mit geschmiedeten Blumen schmückte, so liebte es der Holzarbeiter, seine Hobel und Bohrer mit gefälligem Schnitzwerk zu bereichern. Die Sammlung bietet hierfür Beispiele in mehreren ihrer Abtheilungen.

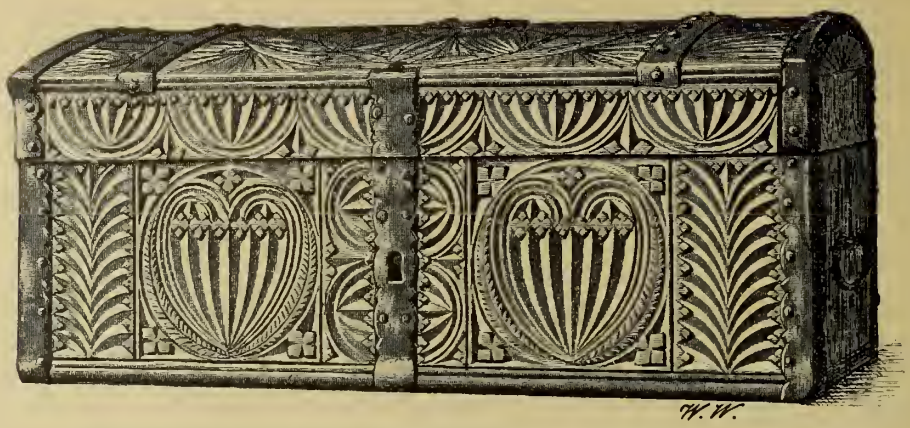
In der Möbelabtheilung ist eine kleine Gruppe alter Werkzeuge von Holzarbeitern vereinigt. Das älteste ist ein grosser Bohrer aus Nürnberg, dessen sich ein Stellmacher oder Brunnenrohrmacher bedient haben mag; die Behandlung der Satyrköpfe und der Akanthuskelche an den geschnitzten Armen gestattet, dieses Stück noch in das 16. Jahrhundert zu versetzen. Im vierzehnten Zimmer. (Zweites der Westseite.)

Mit der Jahrzahl 1615 bezeichnet ist ein kleiner Schrupphobel aus Schlesien; sein rund geschliffenes Eisen deutet auf seinen Zweck, beim rauhen Bearbeiten des Holzes leichte Rinnen zu erzeugen.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts angefertigt sind zwei Grundhobel aus Hamburg; die monströsen Maskengebilde, in die ihre obere Fläche aufgelöst ist, dienten zugleich, der zugreifenden Hand besseren Halt zu geben; die Oeffnung für das Eisen ist im Munde einer Maske angebracht; sie dienten, wie das im rechten Winkel gebogene Eisen zeigt, dazu, durch Vorstossen die aus dem Groben vorgestochenen Gratnuthen für die Einschiebleisten auszugründen.

Eine Rauhbank aus Württemberg trägt die Jahrzahl 1709 in verzierten Ziffern und ebenso die Anfangsbuchstaben des Besitzers V. B. Sie hat noch nicht wie die heutige Rauhbank einen hinteren Griff; die Schnitzereien — an den Seiten Akanthusblätter — dienen daher auch hier, der Hand des Arbeitenden festeren Halt zu geben.

Ebenfalls ein Werkzeug aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts ist die kleine Bohrwinde mit den durch Blattwerk gefällig vermittelten Krümmungen. (Aus der Magnussen'schen Sammlung.)



Truhe aus Eichenholz mit Kerbschnitt; Eisenbeschlag. Norwegen, ca. 1700. 1/6 nat. Gr,

Kerbschnitt-Arbeiten.

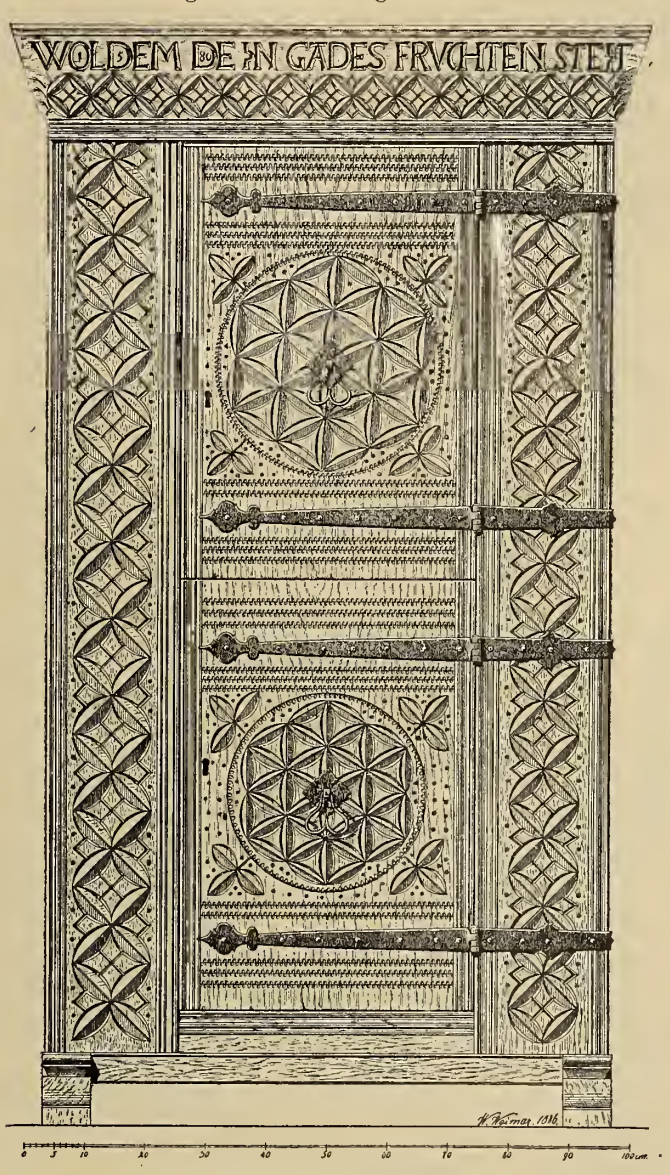
Im westlichen Gang.

Auf die Anfänge der Schnitztechnik der nordgermanischen Völker weisen die Kerbschnittarbeiten, welche zu einer von den übrigen Holzschnitzereien gesonderten Gruppe vereinigt sind. Die Grundlage der Muster, mit denen der Hausfleiss von Schiffern und uferbewohnenden Landleuten seit Jahrhunderten diese kleinen Möbel und Wirthschaftsgeräthe verziert hat, ist eine mit Zirkel und Lineal hergestellte geometrische Zeichnung. Die ganze verzierte Fläche ist in schräge, dachförmig aneinander stossende Flächen aufgelöst, zwischen denen zuweilen statt der scharfen Firstlinien schmale bandartige Streifen ausgespart sind, als deren Mittellinie noch die vorgerissene Zeichnung sichtbar ist. Bisweilen sind die Firstlinien furchenartig vertieft. Oft bleiben in den Vertiefungen der Dreischnitte, der quadratischen oder rhombischen Vierschnitte, der mandelförmigen Zweischnitte oder der Furchenschnitte kleine drei- oder viereckige, an den Seiten eingekerbte Theile der ursprünglichen Fläche stehen. Diese mit dem einfachen Schnitzmesser, in neuerer Zeit mit überflüssiger Zuhülfenahme der verschiedenen Stechzeuge geschnitzten Elemente der Zeichnung erscheinen vorwiegend zu Rosetten gruppirt, welche in verschiedener Grösse die Flächen gliedern. Halbe Rosetten, bandförmige Streifen und dreiseitige Zwickelfüllungen, alle in ähnliche Kerbschnitte aufgelöst, vervollständigen die Deckung der Fläche. Hie und da werden zwischen den Kerbschnitten Runde oder Streifen zur Aufnahme vertiefter oder erhaben ausgesparter Inschriften freigelassen.

Ihren Hauptsitz haben diese Kerbschnitzereien im nördlichen Europa von der Normandie nach Holland, an den deutschen Nordseeküsten entlang nach den schleswigschen Halligen, nach Jütland, Seeland, Schweden, Norwegen und Island. Ihre zeitlichen Anfänge liegen noch im Dunkeln. Ein Zusammenhang mit gewissen, aus Zirkelschlägen construirten Maasswerk-Ornamenten des gothischen Stiles ist unleugbar und durch Zwischenstufen an Möbeln nachzuweisen. Datirte Stücke, welche über den Anfang des 17. Jahrhunderts zurückgehen, sind jedoch sehr selten, erst gegen Ende desselben werden sie zahlreich. Das ganze 18. Jahrhundert hindurch findet der Kerbschnitt überaus häufige,

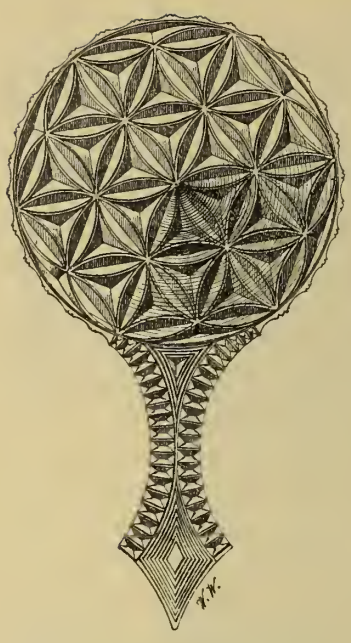
fast regelmässige Verwendung für die Ausstattung einer Anzahl von Hausstandsgeräthen, unter denen die „Mangelbretter“ am verbreitetsten und häufigsten sind. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wird in Schleswig-Holstein der Kerbschnitt nur noch ganz vereinzelt geübt und verfällt hier mehr und

Im westlichen Gang.



Schrank von 1580 aus den Vierlanden bei Hamburg. Höhe 1,83 m.

mehr durch Mischung mit Arabesken und anderen Ornamenten, deren die Kerbschnitzer nicht mächtig waren. In einzelnen Gegenden Dänemarks und in Skandinavien ist der Kerbschnitt durchweg in bäurischer Uebung geblieben; seeländische und norwegische Bauern haben bis auf unsere Tage die



Handspiegel mit Kerbschnitzerei
Neuere Arbeit aus Konstantinopel.
1/4 nat. Gr.

ihren Liebsten verehrten Mangelbretter nach der Väter Weise selbst geschnitzt. Auf Island kommt der Kerbschnitt nur sparsam vor, auch dort aber hat er seinen Höhepunkt im 18. Jahrhundert erreicht. Im deutschen Binnenlande ist er ebenfalls gepflegt, nirgends jedoch so ausgebildet worden, wie an den Küsten der nördlichen Meere. In den deutschen Alpen begegnet er uns wieder häufiger; in Tyrol zur Zeit der Spätgothik, aber auch dort hat er es nicht zu der allgemeinen, einheitlichen Ausbildung gebracht wie im Norden. Selbst in der Türkei sind Kerbschnitzereien nachgewiesen, die sich von den nordischen durch nichts unterscheiden, als durch ihre Anwendung an andersartigen Geräthen. Die Kerbschnitzereien der Südsee-Insulaner (in der Sammlung vertreten durch ein feingeschnitztes Ruder von den Salomons-Inseln) sind dagegen zum Vergleich nicht heranzuziehen, da ihren, mit dem Steinmesser gekerbten Ornamenten die Zirkelschlag-Grundlage fehlt, welche ein wesentliches Merkmal der Kerbschnitt-Arbeiten ist.

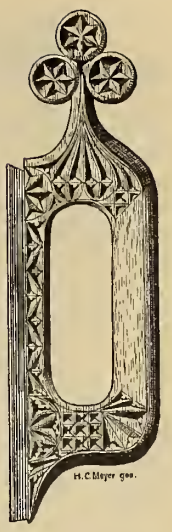
Im westlichen Gang.

Seit noch nicht zwei Jahrzehnten ist der Kerbschnitt in einigen der Länder, wo er früher geblüht hat, vorzugsweise im nördlichen Deutschland, in Dänemark und Schweden, wieder zu Ehren gebracht. Seine sociale Stellung hat sich aber dabei verändert; er ist in die Städte gezogen und bietet sich dort zu einer Mussestunden-Arbeit für viele dar, die mit den Händen sonst nicht zu arbeiten pflegen, sowie als ein wichtiger Bestandtheil jenes erziehlichen, die Handfertigkeit der Knaben entwickelnden Unterrichts, der seit einigen Jahren nach allgemeiner Anerkennung drängt. Unter den Städten, in denen der Kerbschnitt in beiden Richtungen neu belebt worden ist, steht Hamburg obenan. Die ersten Anregungen hierzu gehen in den Anfang der siebziger Jahre zurück, da der Bildhauer Fritz Neuber hier wohlgelungene Kerbschnittarbeiten ausführte, die jedoch nicht in die Weite wirkten. Dies gelang erst einige Jahre später, als der Bildhauer W. Strüve das Kerbschnitzen in den Handfertigkeitsunterricht an der Pensionsanstalt des Rauhen Hauses in Horn einführte und einen geordneten Lehrgang dafür ausarbeitete. Seitdem hat die Kerbschnitzerei hier sowohl als Dilettanten-Arbeit wie als Gegenstand des Handfertigkeitsunterrichts, dies besonders in den Knabenhorten, festen Boden gewonnen. Wie Strüve seine Methode und ihre Anwendung zum Schmuck modernen Geräthes in einem grösseren Abbildungswerke dargelegt hat, so hat schon vor ihm ein anderer um dieselbe Sache verdienter Hamburger, G. Vollers ein ähnliches Vorlagenwerk herausgegeben. In Schleswig hat der Maler Chr. Magnussen in gleichem Sinne gewirkt, dabei gestützt auf seine Sammlung alter Kerbschnitt-Arbeiten, von denen eine Auslese später in unser Museum gelangt ist. (Kerbschnitt-Arbeiten Neuber's, Strüve's, Magnussen's befinden sich in der Sammlung.)

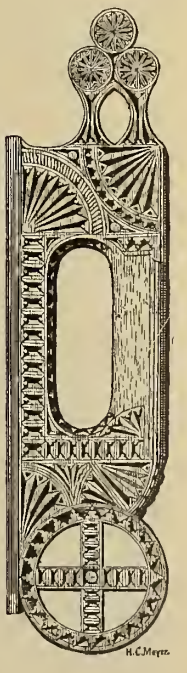
Mangelbrett aus Amager vom Jahre 1781. 1/4 nat. Gr.

Das älteste Vorkommen von Kerbschnitt-Ornament ist in der Sammlung an der Vorderplatte der spätgothischen Truhe aus dem ehemaligen St. Johanniskloster in Hamburg zu beobachten. Das älteste datirte Stück ist der S. 687 abgebildete kleine Schrank aus einem Bauernhaus der Vierlande bei Hamburg mit der Jahrzahl 1580 und dem Spruche: „Wol dem de in Gades fruchten steit", d. h. „Wol dem, der in Gottes Furcht steht". An Möbeln dieser Grösse kommt der Kerbschnitt in späterer Zeit kaum vor. Auch mit ihm verzierte Stühle sind selten; in der Sammlung der Stuhl des Edleff Boisen v. J. 1722 (aus der Magnussen'schen Sammlung). Kleinere Wandschränke, kleine Truhen und Kasten von rechteckiger Form für die verschiedensten Zwecke, runde, aus Walfischbarten zusammengebogene Schachteln mit hölzernen Böden und Deckeln zum Bewahren der Frauenhauben (oder der Halskrausen der Prediger?) kommen häufig vor. Die Sammlung ist reich an derartigen kleinen Möbeln, unter denen der Wandschrank des Friederich Fobriahn v. J. 1712 aus Dithmarschen sich durch reiche und zierliche Musterung auszeichnet.

Im westlichen Gang.



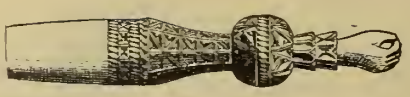
Griff eines Mangelbretts. Schleswig'sche Westküste. 1/4 nat. Gr.



Griff eines Mangelbretts. Amrum. 17. Jahrhundert. 1/4 nat. Gr.

Die Mehrzahl der mit Kerbschnitt verzierten Hausgeräthe war den Frauen bestimmt. Am verbreitetsten und durch die eingeschnitzten Jahrzahlen, Widmungen, Sprichwörter, Sinnsprüche oder Bibelverse besonders anziehend sind die Mangelbretter. In Holland, woher die ältesten datirten Stücke der Sammlung stammen, hat das griff-

Im westlichen Gang.



Knäuelwickel aus dem Schleswig'schen. 1/4 nat. Gr.

lose Mangelbrett die Gestalt eines schmalen Brettes, dessen oberes, oft leicht verjüngtes Ende eine aus Rosetten gebildete, durchbrochene Bekrönung trägt. In derselben Form begegnet es uns weiter gegen Osten bis zu den Nordfriesen auf den schleswig'schen Halligen, deren Mangelbretter sich von den holländischen oft nur durch die Inschriften unterscheiden lassen. Griffe kommen hier nur ausnahmsweise vor (die zwei auf S. 689 abgebildeten finden sich an Mangelbrettern der schleswig'schen Westküste aus der Magnussen'schen Sammlung; sie werden aber zur Regel in den dänisch redenden Landestheilen, in Jütland, auf Seeland, in Norwegen, und zwar giebt man ihnen dort überall die Gestalt eines Pferdes.

Zum Mangelbrett gesellen sich andere Geräthe der Frauen:

Garnwinden und Knäuelwickel. (S. ob. Abb.) Diese im Schleswig'schen häufig mit Klappervorrichtungen: entweder sind in das ausgehöhlte und wieder verschlossene Innere Holzkügelchen gelegt, oder der Schnitzer hat den Griff durchbrochen gearbeitet und von dessen Kern die nun lose darin liegenden Kügelchen belassen.

Wäscheklopfholz von der Insel Röm, v. J. 1818. 1/4 nat. Gr.

Ellen. Die Mehrzahl unserer Ellen stammt aus Schleswig-Holstein. Die älteste, der Junfer Margreta Basstelmans v. 1715. Auf einer Elle v. J. 1744 ist ein seltsames Sprüchlein zu lesen, in dem der Schnitzer in gewagtem Vergleich die Brüste seines „Libgens" preist, der er diese „fein bunte Elle" verehrt hat, und dann prosaisch schliesst: „diese Elle ist mir lib und wer sie mir stelt, der ist en Dib".

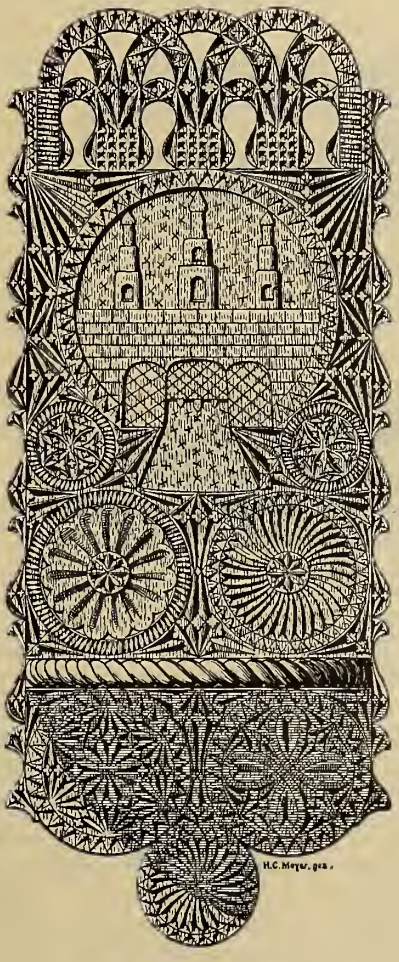
Klopfhölzer zum Schlagen der Wäsche, diese nur aus dem Schleswig'schen und Dänemark bekannt. (S. d. Abb.)

Schwerter zum Brechen des Flachses in Gestalt grosser, breiter, mit einem Handgriff, ähnlich einem Säbelgriff, versehener Messer, die nur im Dänischen vorzukommen scheinen.

Webekämme, dünne kammförmige Brettchen für das Handweben. (S. Abb. S. 694.) Durch die Löcher in der Mitte der schmalen Stäbe wird die eine Hälfte der Fädeu gezogen, um mit den anderen, durch die Zwischenräume gezogenen, durch abwechselndes Heben und Senken des Kammes das Fach zum Durchschieben des Webeschiffchens zu bilden. Solche Webekämme mehrfach von Föhr und den Halligen.

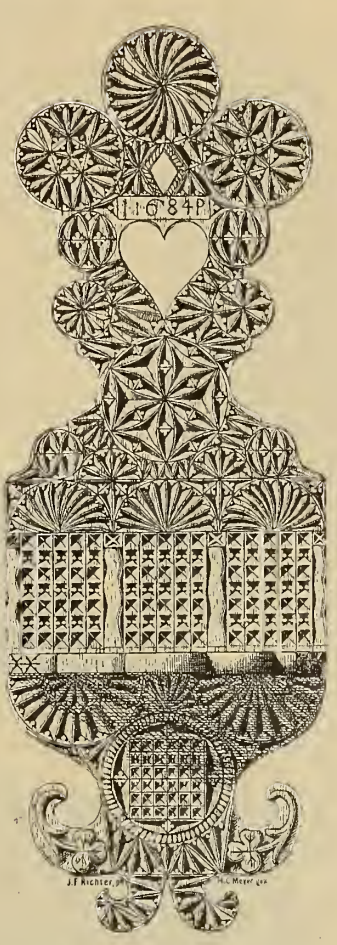
Auch die Küchengeräthe wurden vielfach mit Kerbschnitt verziert. Sehr beliebt waren die Löffelbretter aus einem zum Hängen an der Wand eingerichteten verzierten Brett, in dem ein kleineres, glattes, mit Löchern zum Einstecken der zinnernen und hölzernen Löffel wagerecht befestigt ist. Bei einem dieser Löffelbretter (S. d. unt. Abb.) hat der Schnitzer eine dreithürmige Burg eingesehaltet, die wir als das Wappen Hamburgs deuten dürfen.

Aus Niblum auf der Insel Föhr sind kantige Tönnchen in die Sammlung gelangt, deren Dauben und Deckel Kerbschnitt-Ornamente zeigen; sie dienten wohl als Salzfässer.



Löffelbrett, mit dem Hamburger Wappen. 1/4 nat. Gr.

Im westlichen Gang.



Löffelbrett von 1684 von der Schleswig'schen Westküste. 1/4 nat. Gr.

Längliche Kasten, deren den Behälter überragende Rückwand mit einem Loch zum Aufhängen versehen war, wurden als Lichtladen gebraucht. Andere Kasten mit kleinen Fächern dienten als Gewürzladen.

In Ostfriesland und wahrscheinlich auch an der unteren Weser verzierte man mit Kerbschnitt auch die hölzernen Lampenhalter, die sich ähnlich den schmiedeisernen Kesselhaken durch Verstellen zweier Schienen gegeneinander verlängern liessen.

Im westlichen Gang.

Weniger zahlreich sind die mit Kerbschnitt verzierten Geräthe der Männer: Rasirmesserkästchen, oft mit einem Nebenfach für die Seife, aus verschiedenen Gegenden; Kästchen für das Dintenfläschchen und die Schreibfeder; Mantel- oder Perrückenhalter; aus den Vierlanden ein Kästchen für eine Taschenuhr, geschnitzt aus einem massiven Stücke Holz; aus Oevenum auf Föhr ein fächerförmiger Kasten für den Octanten eines Schiffskapitains v. J. 1770.

Mit Kerbschnitzerei verziertes Handwerkszeug kommt sehr wenig vor. Allenfalls dahin zu rechnen sind die einem Schuhmacher-Leisten ähnlichen Stücke. In diesen fast ausnahmslos der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angehörigen Schnitzarbeiten, bei denen es die schwierige Verzierung gewölbter Flächen galt, hat sich der gute Geschmack der Kerbschnitzer besonders bewährt. Alle diese Leisten sind für den Frauenschuh bestimmt. Dass sie einen praktischen Zweck hatten, wird durch ein Stück bestätigt, das Generationen hindurch im Besitz von Schuhmachern gewesen, deutliche Spuren der Nägel und der Abnutzung trägt, und dessen niederländische Inschrift lautet: „Anno 1781 L. L. De der trot mot kose

Schuhleisten (von oben), Hamburger Gegend. 1/4 nat. Gr.

Schuhleisten (von der Seite), Hamburger Gegend. 1/4 nat. Gr.

lapn et dot et klin hot verklapn", wörtlich übersetzt: „der da trabt muss Schuhe flicken, das thut das kleine Holz anklagen", d. h. dem Sinne nach „Wer viel läuft, muss oft seine Schuhe flicken lassen, darob erhebt er dann Klage wider das kleine Holz, diesen Leisten". Das häufige Vorkommen ähnlicher Leistenhölzer an der Nieder-Elbe lässt darauf schliessen, dass sie nicht nur in den Niederlanden in Gebrauch waren. Der älteste unserer Leisten ist mit der Jahrzahl 1722, der jüngste mit 1851 bezeichnet.

Soweit unsere Kerbschnitzereien nicht in der vorstehenden Uebersicht erwähnt sind, werden die wichtigsten Stücke in dem Folgenden, innerhalb geographischer Gruppen nach der Zeit ihrer Anfertigung geordnet aufgeführt. Bei der Eintheilung sind wir in der Regel den Dialekten der Inschrift gefolgt. Der Ort der Auffindung konnte nicht allein entscheiden, da manche Stücke offenbar nicht am Orte ihrer Anfertigung vererbt waren und bewahrt wurden. Genauere Sprachstudien werden mit der Zeit gestatten, das reiche Material zutreffender zu ordnen, als es hier gelungen ist.

Kerbschnittarbeiten aus Holland und Ostfriesland.

Mangelbrett vom Jahr 1617, Eichenholz, mit der Inschrift in gothischen Buchstaben: „by my pieters jaspers . by my brotr Jansson . wasc wit, mangelt glat, doen ie y niet so kryg y wat voor iou gat . ints iacr ons heeren ano M617.“ D. h. „durch mich Pieter Jaspers und durch mich Bruder Jansson (gemacht). Wasche weiss, mangele glatt, thust Du es nicht, so kriegst Du was vor Deinen H . . . . . n. Im Jahr unseres Herrn 1617“. Aus Holland.

Mangelbrett vom Jahr 1632. Eichenholz, in der durchbrochenen Bekrönung unter drei grossen Runden zwei Halbmonde. Ohne Inschrift. Aus Ostfriesland.

Mangelbrett der Barbe (Barbara) Britters von 1691, Eichenholz, mit der Inschrift: „De wegh is eng, smal is de baen om na des hemels pat te gaen“, d. h. „der Weg ist eng, schmal ist die Bahn, um nach des Himmels Pfad zu gehn“. Aus Ostfriesland.

Mangelbrett, Eschenholz, vom Jahre 1693, mit der Inschrift: „Aen Godes zegen ist alles gelegen“, d. h. „An Gottes Segen ist Alles gelegen.“

Mangelbrett der Dieuke Fcckes von 1722. Eichenholz, mit der Inschrift: „Wast wit, mangelt wel, leit het linnen niet rebel,“ d. h. „Wasche weiss, mangele gut, lege das Leinen nicht unordentlich.“

Mangelbrett der Ancke (Aennchen) Frercks von 1722, Eichenholz, mit der Inschrift: „Wast wit en mangelt wel — der macker is broder Frerck“, d. h. „Wasche weiss und mangele gut — der Macher ist Bruder Frerck.“

Mangelbrett der Anke Eiberts von 1738, Eichenholz, mit der Inschrift: „Wit gewassen, net gefovwen, dat is sieraet voor jonge vrov[en]“, d. h. „Weiss gewaschen und nett gefaltet, das ist Zierde für junge Frauen.“

Mangelbrett der Neeltie [Cornelia] Feurmers von 1756, Eichenholz, mit der Inschrift: „Wit gewassen en net gevouwen dat is de cieraad van de vrouwen“, d. h. „Weiss gewaschen und nett gefaltet, das ist die Zierde der Frauen“. (Geschenk von Herrn J. H. M. Brekelbaum.)

Mangelbrett, Eichenholz, mit der Inschrift: „Frest godt hovt sin gebodt“, d. h. „Fürchte Gott, halt sein Gebot“. Ohne Jahr. Ostfriesland.

Im westlichen Gang.

Holländisches Kinder-Mangelbrett. 18. Jahrhdt. 1/4 nat. Gr.

Kindermangelbrett, Eichenholz, mit der Inschrift: „Geluckig is dat kint: dat leeft alst God tot een geleider heeft“, d. h. „Glücklich ist das Kind, das so lebt, dass es Gott zu seinem Leiter hat“. Ohne Jahr. (S. d. Abb.)

Mangelbrett, Eichenholz, mit der Inschrift: „Wast vidt en mangelt weel soo leidt het liinnen niiet reebeel“, d. h. „Wasche weiss und mangele gut, so liegt das Linnen nicht rebellisch, d. i. unordentlich“.

„Stoof“, Feuerkieke, Eichenholz, Kasten mit einer Thür zum Hineinsetzen eines thönernen Kohlennapfes; die obere Platte durchbrochen, mit Messingbügel; in den Kerbschnittornamenten Motive des gothischen Fischblasenornaments.

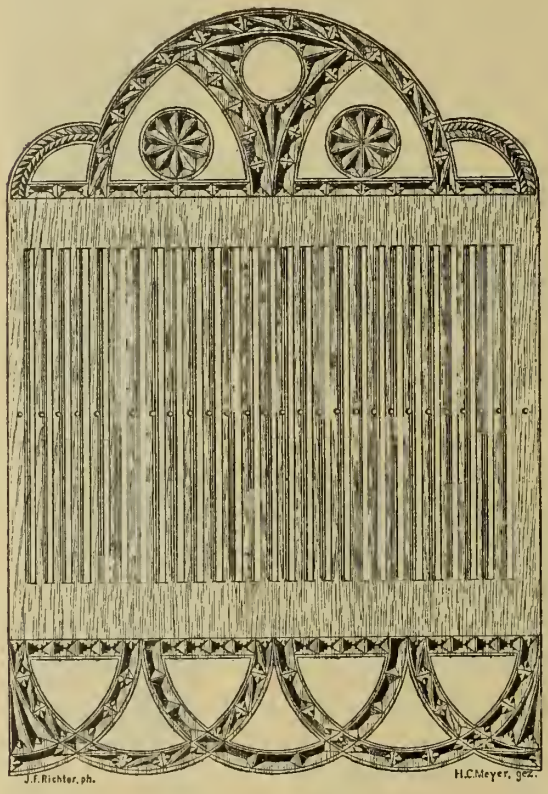
Kerbschnittarbeiten von den nordfriesischen Inseln und der schleswigschen Westküste.

Im westlichen Gang.

Mangelbrett der Maret Ketels vom Jahr 1674, Buchenholz, mit der Inschrift: „Waske wit, mangele gladt vft gi kriget dat mangelbvrdt vor jvw gat". Von der Insel Föhr.

Wäscheklopfholz, vom Jahr 1684, Buchenholz; auf der Fläche in unbeholfener Darstellung zwei Trompetenbläser und eine Krone über einem Schriftbande. In der Kerbschnittrosette flammende Herzen, Blumen und Schwäne. Aus Bützebüll bei Bredstedt.

Mangelbrett, Eichenholz, vom Jahr 1686 mit der Inschrift: „Wasshet reiniget juw, doth juw boses wesen van mynen ogen". Von Niblum auf der Insel Föhr.



Webekamm von den nordfriesischen Inseln, 18. Jahrhundert. 1/4 nat. Gr.

Grosse runde Haubenschachtel vom Jahre 1687, aus Walfischbarte, Boden und Deckel aus Eichenholz. Im Kerbschnittmuster des Deckels grosse Herz-Motive. In das Fischbein eingeritzt der Name der Besitzerin: Jungfer Margreta Lorensen Anno 1687, kindliche Zeichnungen von Figuren in der Zeittracht, Häuser, Hirsche, Blumen, und zahlreiche hochdeutsche Sprüche. Aus Marne in Dithmarschen, einer Familien-Ueberlieferung nach geschnitzt von Peter Lorenz auf der Insel Röm, der nördlichsten der westschleswigschen Inseln.

Kleine Schachtel von ähnlicher Arbeit, von der Insel Röm.

Mangelbrett, Buchenholz, vom Jahr 1688 mit der Inschrift: „Lust vnde leue tho einem dinge macket alle moye vnde arbeit geringe. — — Wol dat suht vnde kan idt nicht lesen, dat moht ein dommen Esel wesen". Ursprünglich mit Griff. Von der Insel Föhr.

Webekamm vom Jahr 1694, für 30 und 29 Kettenfäden; Eichenholz; geschnitzt von J[ung] Jens Jensen. Von der Insel Föhr.

Grosse runde Haubenschachtel vom Jahr 1691, aus Fischbein mit roth untermalten Durchbrechungen; im Kerbschnittmuster des Eichenholz-Deckels grosse, von Pfeilen durchstochene Herzen. Aus Otterndorf auf dem linken Elbufer, jedoch ganz in der Art der nordfriesischen Haubenschachteln.

Kleine Schachtel von ähnlicher Arbeit, aus der Gegend von Bredstedt, Schleswig.

Mangelbrett, Buchenholz, ohne Griff, blau und roth bemalt, mit der Inschrift: „Kerrin Jung-Jensen verehlinckt im Jahr 1695 den 24. Novem.“

Mangelbrett der Lucia Andressen vom Jahr 1700, Eichenholz, mit der Inschrift: „Las mich doch nicht ohn d[ich]“. Unter einem Schieber versteckt IFSA, wahrscheinlich des Verfertigers Name. Mit (ergänztem) Griff.

Mangelbrett ohne Griff, Buchenholz, roth bemalt, mit der Inschrift: „Kerren Asmersen Anno 1712 den 1. Julj.“

Mangelbrett vom Jahr 1713, Buchenholz, mit der Inschrift: „Wete Lennen machet schone Fruwen“ d. h. „Weisses Linnen macht schöne Frauen.“ Von den Halligen.

Mangelbrett vom Jahr 1719, Buchenholz, mit der Inschrift: „Mein [Herz] leidet [Pein] hat kein Reuw (Ruh) [Tag] und [Nacht] Ein treuw [Herz] ist ein [Schatz] in der [Welt]. — Lust und Liebe zum Dinge machet alle Mühe und Arbeit geringe.“ (Die in [ ] geschlossenen Worte sind nicht ausgeschrieben, sondern nach Art eines Rebus durch ein einfaches Bild wiedergegeben, z. B. Pein = ein durchstochenes Herz, Tag = Sonne, Nacht = Mond.) In den acht Runden der Bekrönung: Christus am Kreuz, das Lamm und die Symbole der vier Evangelisten. Griff als Meerweibchen. Geschnitzt von Jürgen Mangensen in Ockeholm.

Mangelbrett vom Jahr 1724, Eichenholz, mit den Namen „Matz Oldes und Angert [Anna Gertrud) Matsen“ und der Inschrift: „mein Hertz, dein Hertz, unser beiden ein Hertz“.

Breiter Webekamm für 40 und 39 Kettenfäden, vom Jahr 1727, Eichenholz. Von der Insel Föhr.

Mangelbrett, Eichenholz, blaugrün gestrichen, mit der Inschrift: „Gerlich Jannen, Anno 1738, Ora et labora.“ d. h. „Bete und arbeite.“ Von der Insel Föhr.

Mangelbrett vom Jahr 1766, Eichenholz, als Griff ein Pferd, vielfarbig bemalt. Von der Insel Röm.

Mangelbrett vom Jahre 1752, Buchenholz, mit der Inschrift: „Got ich behalte dein Wort in meinem Hertzen“. Von den Halligen.

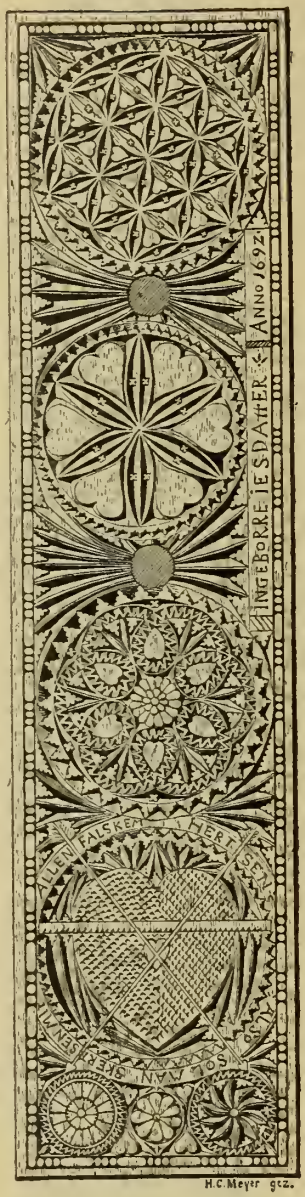
Knäuelhalter der Anna Christina Hinrichs vom Jahre 1755; Eichenholz, auf einer Platte zwei senkrechte, kantige, in geballte Hände endigende Stäbe, zwischen denen ein beweglicher Draht zum Aufstecken des Knäuels. Aus Wrixum auf der Insel Föhr.

Mangelbrett vom Jahr 1756, Buchenholz, mit der Inschrift: „Der Frauen Schmuck und Zierlichkeit ist Fleissigkeit und Reinigkeit. Prov 31 v. 25“.

Im westlichen Gang.

Nordfriesisches Mangelbrett.
1/4 nat. Gr.

Im westlichen Gang.



Mangelbrett der Ingeborge Jesdatter, von der schleswigschen Westküste. v. J. 1692. 1/4 nat. Gr.

(Wortlaut dieses Bibelspruches: „Ihr Schmuck ist, dass sie reinlich und fleissig; und wird hernach lachen".) Der Griff in Pferdegestalt spätere Zuthat.

Kleiner Webekamm, für 16 und 15 Kettenfäden, vom Jahr 1762, Buchenholz, geschnitzt von Jens Christensen. Von der Insel Föhr.

Mangelbrett der Lien Nickelsen, Buchenholz, roth angestrichen, vom Jahre 1767 mit der Inschrift: „Wohl geliebt macht vergnügt — Wasche rein, halte fein, mangle glat". Von der Insel Föhr.

Mangelbrett aus Buchenholz vom Jahre 1775 mit der Inschrift: „Wasche wit mangle glat, so heb ick al Sondag wat". Von der Hallig Oland.

Wäscheklopfholz, vom Jahre 1777, Rothbuchenholz, aus Niblum auf der Insel Föhr.

Kasten, Buchenholz; auf dem Deckel in grossen lateinischen Majuskeln, mit Kleeblättern zwischen den Worten, die Inschrift: „Jesper Tagholm Lausen fra Eyland Rømø Anno 1795 den 17. Juli". Von der Insel Röm.

Mangelbrett der Neeltje (Cornelia) Cornels, Buchenholz, in vier durchbrochenen Rundfeldern ein Doppeladler, ein Pelikan und zwei Blumentöpfe in abgekürzter Darstellung mit Kerbschnittgrundmustern. Ohne Griff. Ohne Jahr.

Mangelbrett der Gondel (Gundula) Bohn von der Insel Föhr; Buchenholz. Ohne Jahr.

Mangelbrett, Eichenholz, friesische Form, mit der Inschrift: „Drei Dingen libe ich sehr, Jesum, denn Konst (die Kunst) und mein Ehr". Von den Halligen. Ohne Jahr.

Mangelbrett, Eichenholz, mit (fehlendem) Griff, mit der Inschrift: „Lieben und wieder geliebet werden is de besste hier auf Erden". Ohne Jahr. Von der Insel Föhr.

Kasten, Eichenholz, der Schiebedeckel mit Vexirverschluss. Von der Insel Föhr. Ohne Jahr.

Kleiner Rasirmesserkasten, Ulmenholz, mit Schiebedeckel, der zum Aufhängen an der Wand dienende Ansatz durchbrochen in Gestalt eines Doppeladlers. Von der Insel Föhr. Ohne Jahr.

Mantelhalter, Eichenholz; an einem an die Wand genagelten Brette ein Pflock mit zwei in runde Scheiben endigenden Armen zum Aufhängen eines Kleidungsstückes. Aus Heddehusen auf der Insel Föhr. Ohne Jahr.

Wäscheklopfholz, vom Jahre 1818, Eichenholz, mit der Inschrift: „Griw an og slaa. Anna M. Jessens k[one]" d. h. „Greif an und schlage. Anna M. Jessens Frau". Von der Insel Röm. (S. d. Abb. S. 690.)

Kerbschnittarbeiten aus Jütland und von den dänischen Inseln.

Im westlichen Gang.

Mangelbrett der Ingeborre Jesdatter vom Jahre 1692, Buchenholz, mit den Worten: „Also sol man skertsen mit allen falsken hertsen“ d. h. „Also soll man scherzen mit allen falschen Herzen“, als Umschrift eines von zwei Pfeilen durchbohrten und von einer Säge durchschnittenen Herzens. Gedrechselter Griff. Von der Westküste. (S. d. Abb. S. 696.)

Mangelbrett vom Jahre 1724, Buchenholz, friesische Form, ohne Griff, mit der Inschrift: „Met (Mette) Bodsers Daater (Tochter) Anno 1724 den 13. Mai paa hindis fødselsdag“, d. h. „zu ihrem Geburtstag“. Von der Wesküste.

Mangelbrett vom Jahre 1758, Buchenholz, als Griff ein gezäumtes Pferd, reich und fein bemalt mit Weiss, Roth, hellem und dunkelem Blaugrau, Braun und Gold. Von der Insel Amager bei Kopenhagen.

Mangelbrett vom Jahre 1759, aus Buchenholz, als Griff ein gezäumtes Pferd. Inschriftlich von der Insel Arø, d. i. Ærøe im Kattegatt.

Mangelbrett vom Jahre 1781, Buchenholz, der Griff fehlt, mit zwei figürlichen Darstellungen, einer Frau an der Waschbalje und einer Frau, welche, neben dem Spinnrad sitzend, sich den heissen Kaffee aus der Unterschale eines Kümmchens schmecken lässt. Am unteren Ende Schwäne in Kerbschnittweise. Art der Mangelbretter von Amager, erworben in der Gegend von Scherrebek bei Tondern. (S. d. Abb. S. 689.)

Mangelbrett vom Jahr 1821, Buchenholz, dunkelgrün und roth bemalt, als Griff ein doppelköpfiges Pferd. Von der Insel Amager bei Kopenhagen.

Wäscheklopfholz, v. J. 1835, Buchenholz, blaugrau und roth gestrichen.

Schwert zum Brechen des Flachses, Buchenholz; bez. M J H D [atter].

Mangelbrett vom Jahr 1863, Buchenholz, dunkelgrün und roth bemalt, als Griff ein Pferdepaar in strenger nordischer Stilisirung mit Kerbschnittornamenten und eingesetzten Rosshaarmähnen. Von der Insel Amager bei Kopenhagen.

Kerbschnittarbeiten aus Norwegen.

„Oelbolle“, grosser Napf für Bier, Durchm. 40 cm, geschnitzt aus einem massiven Block Birkenholz. Kerbschnittornamente an dem aufgerichteten Rande, am Bauch flacherhabenes Pflanzenornament mit Anklängen an altnordische Motive. Gelb, blau und roth gestrichen. Unter dem Boden eingeschnitzt T A S H 1700; innen am Rand die gemalte Inschrift: „Nu dricker vi alle en lystig gotaar og venter gud giver et got frugtbart aar G. O. S. 1772“, d. h. „Nun trinken wir alle einen fröhlich-guten Trunk und hoffen, Gott gebe ein gutes fruchtbares Jahr!“

Mangelbrett vom Jahre 1750, Eschenholz, als Griff ein Pferd, hellblau und roth bemalt. Aus Jungsdal bei Kungsberg in Norwegen.

Mangelbrett, vom Jahr 1769, Rothbuchenholz, als Griff ein Pferd, dunkelbraun lackirt. Aus Drebock bei Kristiania in Norwegen.

Truhen aus Eichenholz mit sehr kräftigem tiefem Kerbschnitt und Eisenbeschlag. (S. d. Abb. S. 686.)

Kerbschnittarbeiten aus Süddeutschland und der Schweiz.

Aus der Gegend von Ulm ein Blasbalgdeckel vom Jahre 1681; zwischen Ornamenten, welche die ungeübte Hand eines süddeutschen Kerbschnitzers verrathen, die Inschrift: „Ein Blasbalch bin ich gena[nn]t, Ich blas das Feu[er] an, ist bekan[nt]. Der Wald ist mei Vaterland. Wan einer kom wil mich wechtragen, So sagen las mih ligen in meiner Ruh, Ich ker (=gehör) im“ . . . . . worauf ein Monogramm Jesu, mit den Leidenswerkzeugen, als Andeutung klösterlichen Besitzes.

Aus dem Waadtland in der Schweiz eine Puppenwiege aus Tannenholz mit zerstreuten Kerbschnittrosetten.

Im westlichen Gang.

Hölzerne Kuchenformen.

Ein besonderer Zweig der Holzbearbeitung ist die Formenstecherei, die vertiefte Model für die Herstellung von Reliefs aus weichen Stoffen schnitzt, sei es für das Kunstgewerbe, sei es für die Kuchen- und Zuckerbäcker. Diese pflegen seit Jahrhunderten ihre Erzeugnisse dem kunstgewerblichen Geschmack ihrer Zeit gemäss mit Figuren, Thieren, Blumen, Wappen, bisweilen auch mit zeitgeschichtlichen Darstellungen in flachem, sich leicht formendem Relief auszustatten.

Für die Kuchenformen waren in älterer Zeit besonders die Wappen beliebt, der Reichsadler, Wappen der Städte, der fürstlichen Häuser und der Geschlechter in den Reichsstädten. Auch biblische Darstellungen kommen bisweilen vor. Später werden die Costümfiguren häufiger. Die meisten dieser alten, für Marzipan oder Lebkuchen bestimmten Model sind nur von roher, handwerksmässiger Arbeit und vielleicht von den Zuckerbäckern, die sich ihrer bedienten, selber gestochen worden. Andere, die ein künstlerisches Gepräge zeigen, sind offenbar von berufsmässigen Bildschnitzern ausgeführt worden. Dass die seit dem Mittelalter übliche Verzierung der Kuchen mit dem Brauch unserer heidnischen Vorfahren, heilige Thiere und Götterbilder aus Teig zu formen und zu backen, zusammenhängt, ist vermuthet, aber noch nicht des Näheren nachgewiesen worden. Einen wichtigen Beitrag zur Beantwortung dieser Frage scheint die hier an erster Stelle beschriebene Kuchenrolle darzubieten.

Hölzerne Form zum Ausrollen von Weihnachtskuchen, mit Kerbschnittornamenten und drei Darstellungen in kreisförmigen Umrahmungen: Adam und Eva, Hirsch, Pferd. Nach der Ansicht Dr. E. Rautenberg's weisen diese Figuren nicht nur auf die christliche Bezeichnung des 24. Decembers „Adam und Eva" hin, sondern auch auf heidnische Religionsanschauungen, und zwar sei das Pferd als Odin's Ross Sleipnir, der Hirsch als das heilige Thier des Freyr aufzufassen. Diese Beziehungen vorausgesetzt, erscheint es nicht ausgeschlossen, dass die radförmigen Verzierungen neben den Figuren auf das Julrad hindeuten sollen. Honigkuchen in Form von Thieren sowie von Adam und Eva wurden noch vor wenigen Jahrzehnten im Hamburger Landgebiet zur Advents- und Weihnachtszeit gebacken und verschenkt. Entstehungszeit unbestimmt. (Aus der Magnussen'schen Sammlung in Schleswig.)

Hölzerne Kuchenform, rund, mit dem Wappen des Herzogthums Württemberg, Ende des 16. Jahrhunderts.

Hölzerne Kuchenform, h. 0,385 m, br. 0,305 m, mit einem Feldherrn in reicher spanischer Tracht auf einem prächtig geschirrten Pferde, unter dessen Füssen in kleinem Maassstab eine Schlacht gewappneter Reiter und die Inschrift: Ambrosius Spinola — sowie die Anfangsbuchstaben der Schnitzer C G — A G 1621. (In diesem Jahre kämpfte Spinola als Feldherr im Dienste Spaniens gegen Moritz von Oranien.)

Brett, beiderseits geschnitten mit Formen für Zuckerwaare, Costümfiguren, verschiedene Stände in der Tracht um 1700, Thiere, Runde und Herzen mit Blumen, Früchten, Thieren, Geräthen.

Hölzerne Kuchenform, einerseits ein Herr und eine Dame in reicher Tracht der Zeit um 1700 in einem Schlitten, den der Kutscher vom Hintersitz lenkt, anderseits ein Herr in einer Kutsche. Aus der Wilstermarsch.

Brett, beiderseits geschnitten mit zahlreichen Formen für Zuckerwaare, einerseits Wickelkinder, anderseits Runde, darin Blumen, Thiere und „ein Reichsthaler" (Zuckerthaler für den Tannenbaum). Nieder-Elbe, 1780.

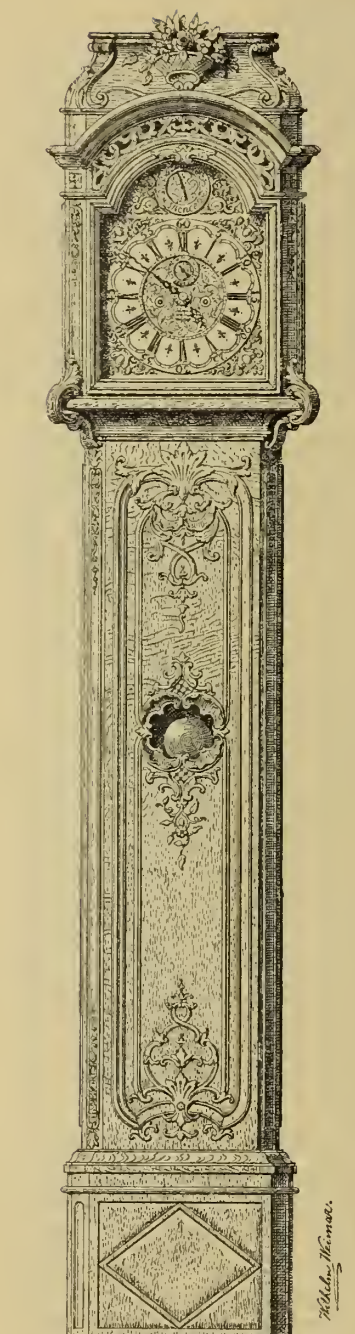
Die Stand- und Wand-Uhren.

Das Alterthum kannte, von den Sonnenuhren abgesehen, nur solche Zeitmesser, bei denen die Abschnitte des Tages durch den Abfluss einer Flüssigkeit angezeigt wurden. Nach der Beschreibung einer mit anderen Kostbarkeiten von Harun-al-Raschid Karl dem Grossen übersandten Wasseruhr verstand man im Orient schon im 8. Jahrhundert durch die Kraft des abfliessenden Wassers verwickelte Mechanismen in Bewegung zu setzen. Wann zuerst an Stelle der Schwerkraft des Wassers diejenige eines Gewichtes angewendet wurde, dessen Zug durch eine um eine Walze gewickelte Schnur auf das Räderwerk der Uhr übertragen wird, wissen wir nicht. Vielleicht reicht diese Erfindung in das 10. Jahrhundert zurück. Weit jünger ist die Anwendung derjenigen Triebkraft, welche von einer um eine feste Axe gewickelten metallenen Feder dadurch erzeugt wird, dass diese sich wieder abzurollen strebt.

Die Gewichtuhren, welche, um den Gewichten hinreichende Fallhöhe zu geben, stets Wanduhren sein mussten, finden sich im späteren Mittelalter schon häufig; sie sind uns in ihrer äusseren Erscheinung als hängende Kasten mit oft reicher Verzierung in gothischen Bau-Formen und mit sichtbar darüber angebrachten Glocken für den Stundenschlag durch ihre Darstellungen auf Bildern des 15. Jahrhunderts wohl bekannt, aber selten vollständig erhalten.

Standuhren wurden erst gebaut, nachdem die Federkraft als Ersatz des Gewichtes gefunden war. Im 16. Jahrhundert pflegte man sie auf den Tisch zu stellen, was eine gleichwerthige Ausbildung aller vier Seiten ihres kasten- oder gehäus-förmigen Behälters veranlasste. Die sichtbare Anlage der Schlagglocken über dem Gehäus führte zu thurmartiger Ausbildung desselben, und vollends glich es einem kleinen Gebäude, wenn man, um das Räderwerk zu zeigen, in den Seitenwänden mit Glasplatten verschlossene Fensterchen anbrachte. Als Stoff der Gehäuse herrschte der im Feuer vergoldete Gelb- oder Rothguss vor. Besondere Sorgfalt widmete man den Zifferblättern, welche mit Reliefs oder durchsichtigem Grubenschmelz geschmückt wurden. Architektonische Ornamente herrschen dem ganzen Aufbau gemäss vor. Wo der figürliche Schmuck nach sinnvollen Beziehungen sucht, entnimmt er sie gern den Gottheiten der sieben alten Planeten. Manche Uhren jener Zeit verbinden mit der Anzeige des Stundenlaufes diejenige der Sonnen- und Mondaufgänge, des Planetenlaufes und der Monatstage.

Im 17. Jahrhundert verlässt die Uhr ihren Platz auf dem Tische und wird an eine Wand gerückt, wo sie auf einer Console oder einem erhöhten Ständer steht. Dies führt dazu, die Rückseite unverziert zu lassen und nur drei Seiten auszubilden. Der architektonische, metallene Aufbau schwindet, an seine Stelle tritt ein mehr oder minder reich durchgebildeter hölzerner Kasten, dessen plastische Zierathen aus vergoldetem Metallguss angefügt werden und dessen Flächen man wohl mit Einlagen gravirter Messing-Ornamente in Schildpatt fournirt; dies besonders in Frankreich, wo mehrere Generationen berühmter Ebenisten des Namens Boulle vom Anfang der Regierungszeit Ludwig XIV. bis zu derjenigen seines Nachfolgers sich in dieser Technik auszeichnen und derselben ihren Namen vererbt haben. Wo figürlicher Schmuck vorkommt, wählt man



Lütticher Dielenuhr, Eichenholz, ca. 1735. Höhe 2,70 m.

mit Vorliebe den alten Saturn, die Parzen, den sein Sonnengespann lenkenden Apoll oder jene allegorischen Tifteleien, in denen die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts sich gefiel.

Um dieselbe Zeit führt die technische Neuerung des Pendels zu der neuen Form der Pendeluhr. Hatten die Gewichte der älteren Uhren frei hängen können, so bedurfte das Pendel, welches Huygens zuerst zur Regelung des Ganges der Uhren an Stelle des „Waag“ genannten schwingenden Schaufelstabes der älteren Uhren angewandt hatte, eines schützenden Kastens. Anfänglich erscheint dieser als ein selbständiger Körper, auf welchem das Uhrgehäus steht. Dann wird der obere Kasten, in welchem das Räder- und Schlagwerk hängt, mit dem unteren hohen und schlanken Kasten, in welchem das Pendel schwingt, und in den die Gewichte herabsinken, organisch verbunden. So entsteht die Dielenuhr, welche im Mobiliar des 18. Jahrhunderts einen so ansehnlichen Platz einnimmt. Ihr Gehäuse wird mit eingelegter Holz-Arbeit oder mit Schnitzereien verziert, seltener mit Metallappliken und Boulle-Arbeit.

Im 18. Jahrhundert vollziehen sich neue Wandelungen. Es erscheint eine neue Form der hängenden Uhr, die eigentliche Wand-Uhr, „cartel“ der Franzosen. Da ihr Werk nicht durch Gewichte, sondern durch eine Feder getrieben wird, bedarf sie keines unten offenen Kastens. Ihr Behälter umgiebt das Zifferblatt als ein in sich abgeschlossenes, nicht architektonisch, sondern plastisch frei durchgebildetes Ornament, für welches die vergoldete Bronze wieder zu Ehren kommt. Der Stil Ludwigs XV. pflegte mit Vorliebe und besonderem Geschick diese Form der Wand-Uhr.

Auch die Stand-Uhren wurden vielfach mit bronzenen Gehäusen ausgestattet, welche nunmehr, da sie vorwiegend ihren Platz auf dem Kaminsims erhielten, nur einseitig durchgebildet wurden, nicht mehr als Behälter des Mechanismus der Uhr, sondern als Prunkstücke mit reichem Figurenschmuck, in welchem weniger der Zweck sich aussprach, als andere Neigungen der Zeit, verliebte Götter- oder Schäferpaare und Amoretten sich vordrängten.

Weiter führte die Blüthe der Porzellan-Industrie dazu, den ganzen Uhrbehälter als farbig bemaltes, von wohl ersonnenen Figuren belebtes Rococo-Gehäus aus Porzellan zu gestalten. So in Meissen, Berlin, Frankenthal, Nymphenburg und anderen süddeutschen Porzellan-Manufacturen. Ihnen folgten Strassburg und andere elsässisch-lothringische Fayence-Manufacturen mit Uhrgehäusen aus bemalter Fayence.

Mit dem Aufkommen der antikisirenden Richtung veränderten sich nochmals Stoff und Form der Uhren. An Stelle der bronzenen Cartels finden sich häufiger solche aus fein geschnitztem und vergoldetem Holze, welche ihrer geringeren Schwere wegen sich an dem Wand-Getäfel besser befestigen liessen, als die schweren Bronze-Cartels. Die Wanduhren erhalten zugleich eine symmetrische Gestalt, wobei die Leierform vorzugsweise beliebt wird, wahrscheinlich, weil sie als Attribut des die Jahrzeiten regelnden Sonnengottes in seiner Eigenschaft als Führer der Musen gilt. Für die Stand-Uhren wird häufig der Marmor verwendet. Zifferblatt und Uhrwerk sind in der Erscheinung nicht mehr die beherrschende Hauptsache der Uhren; sie bieten nur mehr den äusseren Anlass, anmuthige kleine Marmorfiguren von oft bedeutendem Kunst-

Hamburgische Dielenuhr des Rococo-Stiles, ca. 1760. Höhe 2,50 m

werth zur Schau zu stellen. Noch mehr tritt diese Richtung hervor in den marmorgleichen Biscuit-Figuren, mit denen die Porzellan-Manufacturen von Sèvres und Paris zahlreiche Standuhren im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts ausgestattet haben.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts vollzieht sich unter der Geschmacksrichtung, welche die Revolution und das Consulat in Frankreich begleitete, eine weitere Aenderung. Wieder giebt man für den figürlichen Schmuck der Stand-Uhren der vergoldeten Bronze den Vorzug; man verbindet sie gern mit schweren Marmor-Architekturen, zwischen deren Säulen das Uhrwerk angebracht ist.

Unter dem ersten Kaiserreich, dessen kunstgewerbliche Signatur recht eigentlich in den Bronze-Arbeiten beruht, herrscht wieder die vergoldete Bronze vor und wird das plastische Bildwerk zur Hauptsache.

Im weiteren Verlaufe des neunzehnten Jahrhunderts führt diese Richtung unter dem niederziehenden Einfluss des billigeren Zinkgusses an Stelle der edlen Bronze vollends zum Absurden. Uhrwerk und Zifferblatt sind nur noch nebensächliche Zugaben zu Figurengruppen von sehr zweifelhaftem Kunstwerth. Ihnen ist nur noch einiges kulturgeschichtliche Interesse insofern abzugewinnen, als nicht nur die Stilrichtungen, welche sich unter dem wiedereingesetzten Königthum in Frankreich bekämpfen, verkörpert werden, sondern auch die von den Dichtern der romantischen Schule geschaffenen Gestalten auf den Standuhren sich tummeln. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat sich auch hierin ein Umschwung vollzogen und auch in Deutschland ist man zu der Einsicht gelangt, dass bei einer Uhr im Grunde die Hauptsache das Werk und das Zifferblatt mit den Zeigern sind, denen sich die Decoration unterordnen muss.

Einige im 18. Zimmer bei den Metallarbeiten ausgestellte Setzuhren werden im Zusammenhang mit jenen erwähnt. In den Möbelzimmern befinden sich folgende Uhren:

Im fünfzehnten Zimmer.

Standuhr, in Kasten aus schwarzpolirtem Holz, das Stirnblatt aus Rothguss, reich gravirt und vergoldet, die Ziffernscheibe aus Silber. Oberhalb der letzteren halbkreisförmiger Ausschnitt, hinter welchem eine mit Sternen auf blauem Grund bemalte drehbare Scheibe mittelst durchbrochener Zahlen die Viertelstunden angiebt. Oben von zwei Engeln gehaltene Kartusche mit der Inschrift: „Die stunden Lauffen schnel dahin, Dein Leben Richte durch deinen sin, Las denken An die Ewigkeit, Die Allen fromm ist Bereit.“ Unten in einer ebenfalls von zwei Engeln gehaltenen Kartusche: „Johann Wusthof A Hamburg 1681.“ Zwischen dem Ausschnitt und der silbernen Scheibe fliegendes Band mit der Inschrift: „Hier ist Nuhr Eitel Flichtikeit, Und Nichtige Vergenklikeit, Drum richte hertz und sin allezeit, Das du nach dieser sterblikeit, Erlangest die Frohe Ewigkeit.“ Die schwach vorgewölbte Mittelscheibe enthält fünf Kreise mit symbolischen Bildern. Innen bez. Johann Wüsthof (so) fecit Hamburg.“

Dielen-Uhr. Stirnplatte des Werks aus Messing mit durchbrochenen vergoldeten Zierstücken belegt, innerhalb gravirter Ornamente: „Jacque Wampe à Liège“. Zifferblatt und Scheibe zum Stellen und Abstellen des Schlagwerks ringförmig. Der aus Eichenholz gearbeitete dreitheilige Uhrschrank (Uhrgehäuse, Pendelkasten und Fusstheil) mit Ornamenten des Ueberganges vom Laub- und Bandelwerk-Stil zum Rococo-Stil ausgestattet. In der Thür des Pendelkastens eine von Rococoschnörkeln umgebene, verglaste Oeffnung. Lütticher Arbeit. Zweites Viertel des 18. Jahrhunderts. (S. d. Abb. S. 700.)

Cartel aus vergoldeter Bronce, Pariser Arbeit von ca. 1740.
1/4 nat. Grösse.

Im sechzehnten Zimmer.

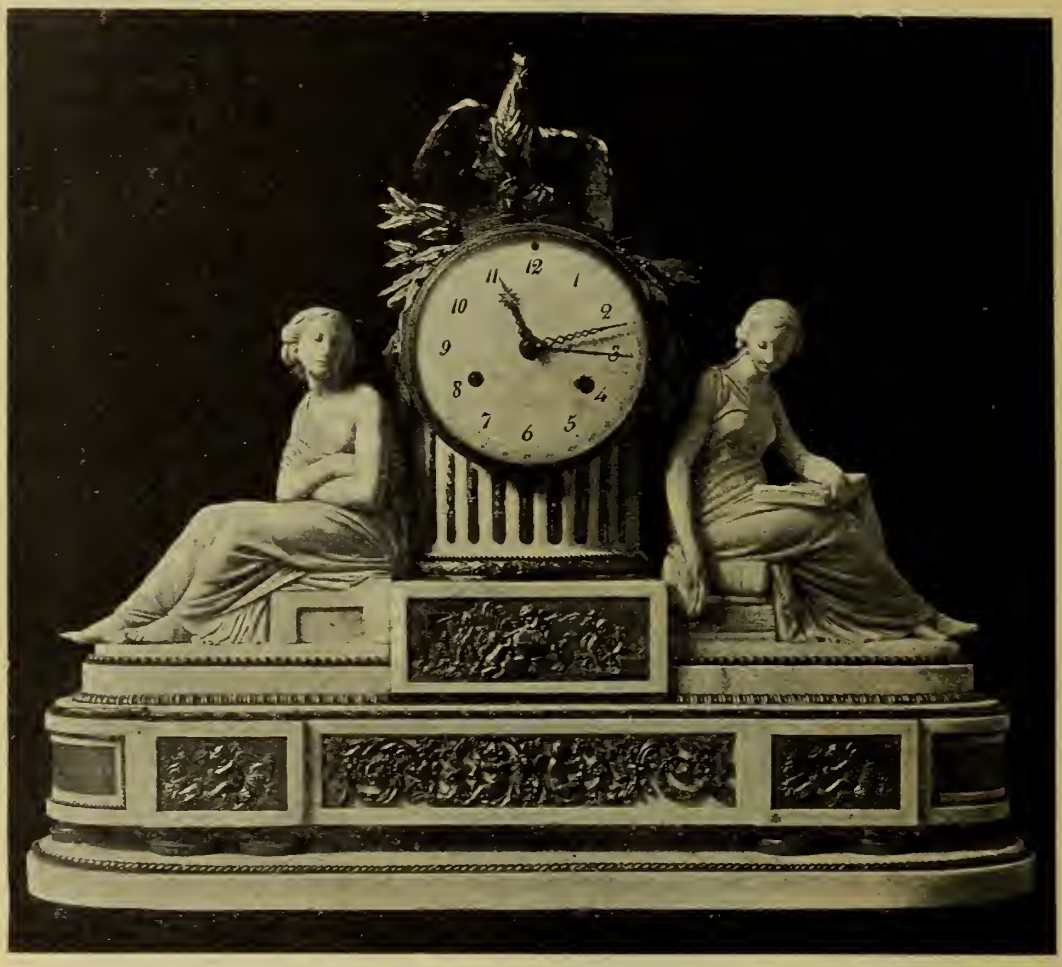
Wanduhr (Cartel), aus vergoldeter Bronce. Das weissemaillirte Zifferblatt umrahmt und getragen von kräftigen Akanthus-Volutenund-Blättern, zwischen denen Blumen hervorwachsen. Bez. „Verdier à Paris." Frankreich, um 1740. (Geschenkt von Herrn J. D. Heymann.) (S. d. Abb.)

Dielenuhr, aus Lindenholz, gelbbraun bemalt und lackirt. Die Formen des Uhrschranks gänzlich aufgegangen im Schnitzwerk kräftiger Rococoschnörkel, in welche grosse Blumen und Zweige eingefügt sind. An dem aus Messing und Zinn bestehenden Zifferblatt der Name des Hamburger Uhrmachers Johann Emmerich. Hamburg, Mitte des 18. Jhs. Stand früher in einem Wirthshause zu Billwärder. (Geschenkt von Frau Wilhelm Behrens Wwe.) (S. d. Abb. S. 701.)

Zwei Wanduhren (Cartel), zu dem Louis XV.-Getäfel aus der Catharinenstrasse gehörig. Das Zifferblatt inmitten einer aus Eichenholz geschnitzten, ursprünglich

Im siebzehnten Zimmer.

mehrfarbig vergoldeten, jetzt weissgestrichenen Leier, welche mit Lorbeerzweigen und Blumengehängen verziert und mit einem Apollokopf bekrönt ist. Das Zifferblatt der einen Uhr ist weiss emaillirt, das der anderen besteht aus Messing und zeigt in einem Ausschnitt der Mitte die Mondphasen und Daten. Paris, um 1775. (S. d. Abb. S. 666.)



Standuhr aus Marmor und Bronze. Pariser Arbeit von ca. 1785. Sockelbreite 72 cm.

Standuhr aus weissem Marmor mit aufgelegten vergoldeten Bronzereliefs (u. a. musizirende Eroten und durchbrochenes Akanthus-, Lorbeer- und Epheu-Gerank). Ein Säulenstumpf auf dem sich in zwei Absätzen aufbauenden Untertheil trägt das Uhrgehäuse, dessen Bekrönung ein bronzener Hahn bildet. Zu beiden Seiten der Uhr je eine sitzende weibliche Idealgestalt: „l'Etude“ und „la Meditation“, deren Stil an die Sculpturen Falconet's erinnert. Auf dem Zifferblatt: „Cachard succr. de Ch. Le Roi à Paris.“ Frankreich, Zeit Ludwig XVI. (Geschenkt von Frl. Eleonore Führer in Ratzeburg). (S. d. Abb.)

Standuhr aus vergoldeter Bronze und Marmor. (Vermächtnis von Frau Caroline Lembcke geb. Michaelsen.)

Holzbildnereien im Dienste der kirchlichen Kunst.

Deutschland.

Während die plastische Thätigkeit in den noch halb vorgeschichtlichen Zeiten der nordischen Kunst sich als Holzschnitzerei im Dienste der Holzarchitektur darstellt, bevorzugt die deutsche Plastik anfänglich Jahrhunderte hindurch den Stein und die Bronze. Erst zur Zeit ihrer zweiten Blüthe nach der Mitte des 15. Jahrhunderts gewinnt die Bildschnitzerei hervorragende Bedeutung.

Für die karolingische Zeit, die in bewusstem Anschluss an die spätrömischen Kunstformen Italiens arbeitete, und für die Zeit der sächsischen Kaiser, in der sich byzantinischer Einfluss geltend machte, ist in Ermangelung einer grossen Sculptur die Elfenbein-Plastik von besonderer Wichtigkeit. Während jene sich noch in kindlichen Versuchen abmüht, tritt in dieser das entschiedene Bestreben, die übernommenen Typen und Darstellungen eigenartig weiterzubilden, bedeutsam zu Tage. Gegen Ende des 11. Jahrhunderts erlischt in Deutschland diese Elfenbeinkunst, am Rhein ein halbes Jahrhundert später, um erst im 14. Jahrhundert wieder zu erstehen, dann aber unter dem Einfluss der grossen Plastik.

Im 11. und 12. Jahrhundert äussert sich die monumentale Plastik Deutschlands vorwiegend in Werken des Erzgusses. Im Anschluss an die zu einer letzten, glänzenden Blüthe entfaltete romanische Baukunst hub dann im 13. Jahrhundert die erste herrliche Blüthezeit der deutschen Plastik an. Die selbständigen Bildwerke wurden damals in der Regel aus Sandstein hergestellt, in Niedersachsen auch aus Stuck modellirt oder geformt. Im Zusammenhang mit der Architektur bewahrten die Bildwerke monumentale Grösse und Ernst, ohne dass sie zu Sklaven der Baukunst wurden. Die folgende Zeit, vom Ende des 13. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts zeigt uns die Plastik in völliger Abhängigkeit von den gothischen Bauformen.

Lange bevor die Baukunst unter dem Einfluss der Antike der gothischen Ueberlieferung entsagte, erwuchs in der Malerei und der Plastik durch das eingehende Studium der Natur ein neues, frisches Leben. Die Führung übernahm aber die Malerei, die weit früher zu selbstständiger Bedeutung gedieh als die Plastik. Dieser fehlte, was die italienische Kunst hatte, die unmittelbare Anschauung der Ueberreste antiker Kunst, an denen sie ihr Verständniss für die Natur und ihren Sinn für Form hätte bilden können. Nur allmählich, dann aber auch in grossartiger Weise folgt sie dem Aufschwung der Malerei.

Da die spätgothische Bauweise von der umfassenden Verwendung decorativer Sculpturen Abstand nimmt, löst sich jetzt auch die Plastik in Deutschland von der Architektur los. Was an prächtigen und mannigfachen Bildwerken, für die jetzt vorwiegend das Holz dient, von nun an geschaffen wird, stellt man auf, wo es am besten zur Geltung kommt, ohne Rücksicht auf die architektonische Umgebung.

Das ernsthafte Eingehen auf die Natur führte die Künstler zur Nachbildung auch ihrer Zufälligkeiten, ohne Rücksicht auf Schönheit. Unbekannt mit den Formen des unbekleideten Körpers und durch religiöse Scheu von dem Nackten zurückgehalten, verwandten sie desto grösseren Fleiss auf charaktervolle Durchbildung des Kopfes und der Hände, und auf die

Bekleidung und den malerischen Faltenwurf der Gewänder. „Am wohlthätigsten wirkt der neue Realismus der deutschen Kunst in der Schilderung der Stimmung, im Ausdruck des inneren Lebens . . . . Erhabene Grösse oder dramatisches Pathos werden uns nur ausnahmsweise in diesen Bildwerken begegnen . . . . Dagegen überrascht selbst in den geringeren Arbeiten dieser Zeit fast regelmässig eine zum Herzen sprechende Innerlichkeit der Empfindung. Die weicheren Regungen des Gemüthes, die Aeusserungen der mütterlichen Liebe, des Leidens und des Mitgefühls sind mit einer Tiefe und einer Wahrheit zum Ausdruck gebracht, welche eine Reihe dieser Bildwerke gerade dadurch unter die edelsten Leistungen der Plastik überhaupt erhebt. Die Tiefe der Empfindung in den Bildwerken, gepaart mit der Naivetät und einer gewissen behaglichen Breite, mit welcher sie vorgetragen ist, ist ein treuer Ausdruck der Blüthe des deutschen Bürgerthums.“ (Bode.)

Mit wenigen Ausnahmen (deren bedeutendste der Brüggemann-Altar im Dom zu Schleswig) sind die kirchlichen Bildwerke ganz bemalt und vergoldet („gefasst“), oft auch in unmittelbare Beziehung zu Gemälden gebracht. Die malerische Wirkung der reicheren Sculpturwerke wird durch die Art des Aufbaues ihrer oft in mehreren Plänen hintereinander angeordneten Figuren, durch die Einfassungen mit Fialen- oder naturalistischem Rankenwerk, endlich auch durch die reiche Gewandbehandlung wesentlich verstärkt.

In Süddeutschland steht die fränkische Bildhauerschule an der Spitze der Bewegung, in Norddeutschland die niederrheinische, die der niederländischen verwandt ist. Im übrigen Norddeutschland steht die Sculptur überall unter dem Einfluss der niederrheinisch-westfälischen und niederländischen Kunst, während in Süddeutschland die Entwickelung sich reicher und mannigfaltiger gestaltet. In Franken steht die Hauptstadt Nürnberg durch die Zahl ihrer hervorragenden Künstler und durch den Umfang ihrer Thätigkeit in erster Linie. In Adam Kraft, dem Steinhauer, Peter Vischer, dem Erzgiesser und Veit Stoss, dem Holzschnitzer verkörpert sich gewissermassen die Plastik jener Zeit. Unabhängig von den Nürnberger Meistern entfaltet sich aber in Unterfranken eine Bildnerschule von nicht minder bedeutender Eigenart, als deren Führer ein von Bode als „Meister des Creglinger Altars“ eingeführter Künstler und der Würzburger Tilman Riemenschneider gelten.

Früher schon als in Franken, gegen Ende der sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts, hatten in Schwaben namhafte Bildhauer den neuen Weg des Naturalismus eingeschlagen. Sie gewannen jedoch nicht den weitgreifenden Einfluss wie die fränkischen Meister und wurden auch in der Folge von ihnen überholt. Innerhalb der schwäbischen Schule behauptet der Ulmer Meister Jörg Syrlin eine hervorragende Stellung.

In Bayern wurde die Schnitzkunst verhältnissmässig selten geübt, was Bode daraus erklärt, dass man im Lande selbst Marmor und feinsten Kalkstein besass und diese als die edleren Stoffe bevorzugte. In Tirol dagegen bethätigt sich die plastische Kunst wieder fast ausschliesslich als Bildschnitzerei, die sich in den Werken des Hauptmeisters, Michael Pacher's aus Bruneck im Pusterthal zu monumentaler Wirkung erhebt.

Von geringerer Bedeutung, zum Theil von fränkischen Vorbildern beeinflusst, war die sächsische Holzbildnerei. Am Niederrhein sind die hervorragendsten Altarwerke auf niederländische Bildschnitzer zurückzuführen.

Dieses gilt besonders für die Schnitzaltäre in der Nicolaikirche zu Calcar und im Dom zu Xanten. Westfalen entfaltet dagegen eine selbstständigere Thätigkeit. In den übrigen Provinzen an der Nord- und Ostsee bringen es nur wenige Künstler zu höheren Leistungen, namentlich Lübecker Meister und Hans Brüggemann, dessen Schnitzaltar im Dom zu Schleswig zu den gefeiertsten Altarwerken Deutschlands gehört.

Oberdeutsche Bildwerke.

In der südwestlichen Gangecke.

Verspottung Christi, Halbrelief, Lindenholz. Im Vordergrunde sitzt Christus, in den Purpurmantel gehüllt, auf dem Haupt die Dornenkrone; das Rohrscepter drückt ein vor ihm knieender Jüngling ihm in die Hand. Hinter diesen zwei Männer, welche den Strick halten, mit dem Christus gefesselt ist. Der eine, zur Rechten, hat die behandschuhte Rechte erhoben, um einen Faustschlag auf die Dornenkrone zu führen, der andere schwang mit der Rechten einen Stock. Die ursprüngliche Fassung abgewaschen; von ihr nur noch erkennbar im Grund rechts oben ein vergittertes Fenster. H. 1,08 m, Br. 0,46 m. Fränkische Schule. Um 1500.

Beweinung Christi, Hochrelief aus Lindenholz, mit ursprünglicher Fassung. Inmitten der Trauernden liegt der Leichnam Christi; den aufgerichteten Oberkörper unterstützt Johannes, während Maria den linken Arm gefasst hat. Von rechts ist Maria Magdalena mit dem Salbgefäss herangetreten. H. 0,46 m, B. 0,59 m. Ulm. Schwäbische Schule. Anfang des 16. Jahrhunderts.

Maria Magdalena, Relief aus Lindenholz, aufgelegt auf eine eingerahmte Platte aus Tannenholz, mit alter Fassung. Die in Halbfigur dargestellte Heilige hat in der Linken die Salbbüchse, während die Rechte den abgenommenen Deckel hält. Auf der Rückseite, deren Farben stark abgeblättert sind, war der Engel der Verkündigung gemalt. Neben ihm Spruchband mit der Inschrift: „Ave Maria“. Thürflügel, von der Rückseite einer Altarpredella. H. 0,45 m, Br. 0,32 m. Aus der Gegend von Augsburg. Anfang des 16. Jahrhunderts.

Niederdeutsche Bildwerke.

Altarschrein aus dem ehemaligen Kloster Herwardeshude bei Hamburg, Eichenholz, bemalt und vergoldet. In dem kastenartig vertieften Schrein ist die Geburt Christi in vollrunden Figuren dargestellt. Links auf einem Lager Maria, halb aufgerichtet, vor ihr Joseph, der einen gehenkelten Grapen in der einen, eine Trinkschale in der andern Hand hält. Oben die Krippe, hinter der Ochse und Esel sichtbar werden. Das Jesuskind fehlt. Die bemalten und vergoldeten Gewänder der Figuren sind zum Theil mit mannigfachen Mustern geziert. Der Hintergrund, der jetzt stark nachgedunkelt ist, war blau bemalt und mit goldenen Sternen besetzt. Als oberer Abschluss Zinnenkranz. Der Schrein ist durch zwei innen und aussen mit Malereien versehene Thüren verschliessbar. An den Innenseiten (bei geöffnetem Schrein sichtbar) auf einem durch Punzen gemusterten Goldgrund: a, die drei Könige anbetend; Kaspar (ein Greis) bringt knieend einen mit Goldstücken gefüllten Korb dar, Balthasar (im Mannesalter) trägt eine Dose mit Myrrhen und betet an mit erhobenem rechten Zeigefinger, Melchior (ein Jüngling) bringt Weihrauch und hat die rechte Hand betend erhoben. b. Darstellung im Tempel. Maria reicht das Jesuskind dem Hohenpriester; l. Begleiterin mit zwei Tauben in einem Korb. An der Aussenseite (bei geschlossenem Schrein sichtbar) die Verkündigung. Der knieende Engel hält ein Spruchband mit der Inschrift: „Ave Maria gratia plena dominus tecum“. Oben schwebt die Taube des heiligen Geistes. Rechts Maria am Betpult knieend, neben ihr ein Schriftband mit den Worten: „Ecce ancilla domini fiat mihi“. H. 0,67 m, Br. 0,735 m, bei geöffneten Thüren 1,48 m. Nach J. M. Lappenberg's Vermuthung (Ztschr. d. Ver. f. hambg. Gesch. N. F. II), der

In der südwestlichen Gangecke.

C. F. Gaedechens (Arbeiten der Kunstgewerke des Mittelalters) zustimmt, ist der Altar eine Arbeit des Malers Hinrich Funhof, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Hamburg lebte.

Pietà, Gruppe aus Eichenholz, bemalt (so nicht ursprünglich). Maria mit dem auf ihrem Schoosse liegenden Leichnam Christi. H. 0,95 m. Norddeutschland. Ende des 15. oder Anf. d. 16. Jahrhunderts. (Geschenk der Frau Otto Speckter Wwe.)

Maria mit dem Jesuskinde, Gruppe aus Eichenholz, bemalt und vergoldet. Die Jungfrau steht auf einer Wolke, unterhalb welcher die Mondsichel erscheint. Mit beiden Händen trägt sie das Kind, welches in der Rechten ein paar Früchte hält und den Beschauer lächelnd anblickt. H. 0,96 m. Aus Soest in Westfalen. Mitte des 16. Jahrhunderts.

Gesichtshälfte eines Christuskopfes mit Dornenkrone auf dem langen Haar. Erlenholz, mit Spuren einstiger Bemalung. Von einem Schweisstuch der Veronica. H. 0,22 m. Westfalen. 17. Jahrhundert. Angeblich aus dem Kloster Oesede, unweit von Osnabrück.

Im westlichen Gang.

Von der ehemaligen Kanzel der Kirche St. Petri zu Hamburg sind lange verschollen gewesene Bruchstücke vorhanden. Dr. H. Schleiden beklagt noch in seiner Geschichte des Grossen Brandes, der auch jene Kirche zerstörte, den Verlust der Kanzel, die von 1598 bis 1603 im reichen Renaissancestil jener Zeit ausgeführt worden und mit vielen Statuetten und Basreliefs geschmückt gewesen sei. Vor wenigen Jahren sind jedoch ansehnliche Theile der Kanzel, die zusammenhanglos gerettet und, ohne dass man ihre Herkunft kannte, bewahrt waren, wieder aufgefunden und im Museum aufgestellt worden. Erhalten sind einige Säulen der Kanzeltreppe und vor allem das Haupt- und Prunkstück der Kanzel, der reiche Giebelaufsatz, welcher die Treppenthür der Kanzel krönte. Ueber der Thüre sitzt „Homo", der Mensch, betend unter dem Paradiesesbaum, dessen linke Kronenhälfte verdorrt ist — ein Hinweis auf den alten Bund im Gegensatz zu den fruchtbringenden Segnungen des neuen Bundes. Unter den dürren Aesten erblicken wir einen offenen Sarg mit der Aufschrift „Mors" (der Tod) „1598", im Hintergrunde Adam und Eva. Dieses fast vollrund geschnitzte Relief zeigte ursprünglich nicht die jetzige Holzfarbe, sondern war, um ein Relief von Alabaster nachzuahmen, weiss angestrichen und theilweise vergoldet. Umrahmt wird es von flachen Ornamenten, welche schwarz in helles Eschenholz eingelegt sind, und von korinthischen Säulen, die einen schweren Giebel tragen. Oben auf diesem steht Christus mit dem Kreuze als Ueberwinder von Tod und Sünde; an den Seiten sitzen — zu gross gerathen im Verhältniss zu den übrigen Figuren — zwei nackte Knaben mit Todtenköpfen und Stundenglas. An den Seiten des Aufsatzes stehen auf kleinen Postamenten links Moses mit den Gesetzestafeln, rechts Johannes der Täufer mit dem Evangelienbuche. Die Rückseite des Aufsatzes, auf welche der Prediger blickte, wenn er die Kanzeltreppe hinabging, enthält eine geschnitzte lateinische Inschrift mit einer Stelle aus dem 5. Buch Mosis, Kap. 4, die ermahnt, dem Worte Gottes nichts hinzuzuthun und nichts davon zu thun, sondern die Gebote des Herrn rein zu bewahren. Von den Nischen, in denen rund um die Kanzel und an der Treppenwange zwischen vollrunden Säulen der Heiland und die Apostel standen, ist wenigstens eine erhalten, die Heiligen selbst fast vollzählig.

Zwei Reliquienbehälter, in Form von ursprünglich auf einem Kreidegrund versilberten Hochreliefs, das eine mit dem Haupt Johannes des Täufers, das andere mit dem Haupt des h. Laurentius, gefasst in schwarze Rahmen, in denen hinter einer kleinen Glasscheibe das Siegel der Beglaubigungs-Urkunde für die dahinter bewahrte Reliquie sichtbar ist. Die Urkunde für die Johannes-Reliquie datirt von 1744. Deutschland, Mitte des 18. Jahrhunderts.

Im achtzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Obwohl das Museum davon absieht, Nachbildungen von Kunstwerken, sei es im Material der Originale oder in mechanischen Reproduktionen aufzunehmen, ist doch in einem Fall hiervon abgewichen. Von dem Hauptwerk der niederdeutschen Holzsculptur, Hans Brüggemann's Hochaltar in der Schleswiger Domkirche sind nämlich einige der bemerkenswerthesten Schnitzereien in holzfarben gestrichenen Gipsabgüssen (von Heinrich Sauermann in Flensburg) ausgestellt.

Bekanntlich ist der Altar nicht ursprünglich für Schleswig bestimmt gewesen, sondern wurde von dem aus seiner Heimathstadt Husum berufenen Künstler für die Kirche des Augustiner-Klosters Bordesholm in den Jahren 1514 bis 1521 gearbeitet. Erst i. J. 1666 kam der Altar nach Schleswig. In seinem gewaltigen, 14 Meter hohen Aufbau befinden sich nicht weniger als 398 Figuren in gothischen Umrahmungen und unter Baldachinen aus verschlungenem Rankenwerk, überhöht von Fialen und Bögen und anderen Ornamenten des spätgothischen Stils. Hinter dem Altartisch erhebt sich als Unterbau eine Predella, welche zu Seiten eines vergitterten Reliquienbehälters mit einer Statuette des Jesuskindes je zwei Darstellungen, die auf das Abendmahl Bezug haben, enthält: Abraham, dem Melchisedek Wein und Brod darbietet, das letzte Abendmahl Christi mit der Fusswaschung, ein altchristliches Liebesmahl und das Passah-Mahl. Der eigentliche Altarschrein enthält im mittleren Hauptfeld in grösseren Figuren unten die Kreuzschleppung, darüber die Kreuzigung und oberhalb eines Baldachins Maria mit dem Jesuskind in der Glorie. Rechts und links vom Hauptfeld ziehen sich in zwei Reihen übereinander am Mittelschrein und an den beiden Flügeln zwölf Scenen aus der Leidensgeschichte hin. Sowohl bei geöffneten als bei geschlossenen Flügeln ist die vielgegliederte, wirksam aufstrebende Bekrönung des Ganzen sichtbar. Innerhalb derselben, zu oberst, thront Christus als Weltrichter, unter ihm knieen zwei Gestalten, des Urtheilspruchs gewärtig, während an den Seiten zwei Engel die Posaunen des Gerichts blasen. Unter den Engeln sieht man Maria und Johannes in anbetender Haltung, noch weiter unten in fast lebensgrossen Figuren als Gegenstücke Adam und Eva.

In Abgüssen vertreten sind zwei Darstellungen der Predella: Abraham und Melchisedek und das Passahmahl. Abraham (der aus dem Kampf mit Kedorlaomer siegreich zurückgekehrt ist) erscheint in Ritterrüstung, begleitet von gewappneten Knechten, während der königliche Priester Melchisedek und die Seinen in der bürgerlichen Tracht des 16. Jahrhunderts auftreten. Die zweite Darstellung zeigt die ausdrucksvollen Gestalten der Israeliten, unter ihnen Moses; ihre Lenden sind gegürtet, sie haben Schuhe an den Füssen und Wanderstäbe in den Händen, sie essen stehend „als die hinwegeilen“ — alles dem Gebot Jehova's gemäss. Von den zwölf Passionsscenen sind zwei Beispiele ausgewählt. Von diesen ist die Geisselung bemerkenswerth wegen der edel aufgefassten Gestalt Christi und der charakteristisch brutalen Figuren der Schergen; der Scherge, der knieend sein Ruthenbündel mit einer auch in den fast verzerrten Gesichtszügen sich wiederspiegelnden Anstrengung schnürt, ist der „Grossen Passion“ Albrecht Dürer's entnommen. Im übrigen hat Brüggemann sich ganz vorzugsweise an die Bilder aus der „Kleinen Passion“ gehalten. Besonders eng hält sich die zweite im Abguss vertretene Scene an diese Vorlage: Christus in der Vorhölle. Aus dem Höllenthor, dessen Thürflügel der Heiland zerschmettert hat, und oberhalb dessen eine fratzenhafte Teufelsgestalt droht, steigt ein langbärtiger Greis, vom Heiland unterstützt, herauf. Unter den übrigen, schon befreiten Menschen erkennt man Adam und Eva, Moses und Johannes den Täufer. Unter den Abgüssen findet man ferner den Gekreuzigten, die Madonna, die Relieffiguren der Maria und des Johannes, mehrere Proben der ornamentalen und architektonischen Glieder und endlich zwei Porträtstatuen, deren Originale vor dem Altar auf Säulen stehen.

Italien.

In der plastischen Kunst Italiens hat das Holz als Bildstoff bei Weitem nicht die Bedeutung gehabt, wie in Deutschland und den Niederlanden. Im Mittelalter bleiben grosse Holzsculpturen vereinzelte Ausnahmen. Die Frührenaissance bevorzugte den Marmor und dehnte den Bronzeguss, der früher auf Reliefs beschränkt gewesen war. auf Büsten, Statuen und Werke der Kleinkunst aus. Zugleich aber wurde, wie Bode bemerkt, die allgemeine Freude an der Plastik und das Bedürfniss, alle öffentlichen Bauten und selbst das Privathaus mit Sculpturen auszustatten, zugleich die Veranlassung, billigere Bildstoffe zu verarbeiten, um den Anforderungen auch der weniger Bemittelten genügen zu können. So entstanden auch Bildwerke in Holz und namentlich in Thon. Schnitzaltäre und Einzelstatuen, ausnahmsweise auch Büsten in Holz, reich bemalt und vergoldet, finden sich in den holzreichen Gegenden, vorwiegend an den Abhängen der Alpen und in deren Nachbarschaft, wobei offenbar der Einfluss der angrenzenden deutschen Provinzen bestimmend wirkte. Weit bedeutender für die italienische Plastik wurde die Bildnerei in Thon. Die Schnelligkeit der Herstellung und der Vortheil, den der Thon als der einfachste Stoff zum unmittelbaren Ausdruck der künstlerischen Absicht darbietet, führten zunächst dazu, die kleinen Modelle für Marmor- oder Bronze-Sculpturen in Thon herzustellen. Diese und andere, nicht als Modelle gedachte Thonbildwerke wurden nach dem Brande über einem dünnen Kreidegrund mit Wasserfarben bemalt und vergoldet, wohl auch, wenn sie zur Aufstellung in freier Luft bestimmt waren, mit einem die Farben schützenden Lack überzogen. Die unzulängliche Dauerhaftigkeit dieser Bemalung brachte den Florentiner Luca della Robbia auf den Gedanken, seine Thonsculpturen in ähnlicher Weise, wie es bei thönernen Gefässen üblich war, mit einem Ueberzug weissen Zinnemails zu überziehen, das in einem zweiten Brande dem thönernen Bildwerk aufgeschmolzen wurde. Bisweilen bemalte Luca seine Thonbildwerke, wie es bei den Fayence-Gefässen geschah, vor diesem zweiten Brande noch mit den üblichen Scharffeuerfarben (Blau, Gelb, Grün, Manganviolett), die das schmelzende Zinnemail färbten, oder er liess seine Figuren in Nachahmung des Marmors weiss, gab ihnen nur einen mildblauen Hintergrund und vergoldete auf kaltem Wege noch Einzelheiten des Ornaments und die Heiligenscheine. Für die Ausbreitung der Kunst im Volke waren auch die Stuckbildwerke, namentlich die Stuckreliefs von grosser Bedeutung. Sie wurden aus einer Mischung von Marmorstaub und Sand gegossen, bedurften um zu erhärten, keines Brandes und wurden wie die Thonbildwerke bemalt.

Luca della Robbia (Florenz, 1399—1482) weihte, da er selbst kinderlos war, seinen Neffen Andrea della Robbia (Florenz, 1437—1528) in das Geheimniss seines Glasurverfahrens ein. Andrea blieb bis zum Tode des Oheims dessen Gehülfe und führte nachher die Werkstatt selbstständig weiter. Unsere Sammlung, welcher figürliche Holzsculpturen der italienischen Renaissance fehlen, besitzt ein schönes, aus der Sammlung Stroganoff in Rom stammendes Madonnenrelief aus emaillirtem Thon von der Hand Andrea's.

Maria mit dem Jesuskind, farbig glasirtes Thonrelief des Andrea della Robbia. Die Jungfrau sitzt in voller Gewandung, um das Haupt einen Schleier, auf einem Klappsessel. Liebevoll blickt sie den kleinen Jesus an, der auf ihrem Schooss auf untergelegtem Kissen sitzt. Er erwidert den Blick der Mutter und greift

In der südwestlichen Gangecke.

zugleich in kindlichem Spiel in ihren Schleier, während seine Rechte ihren rechten Daumen umfasst. Die Figuren sind weiss, der Hintergrund blau glasirt; nur die Augensterne sind durch manganbraune, sowie die Lidränder durch blaue Bemalung hervorgehoben; auch die Augenbrauen der Jungfrau zeigen leichte blaue Pinselstriche.

Andrea della Robbia hat die Madonna in verwandter Gruppirung öfter, sowohl an grösseren Altären als besonders in kleineren Reliefs dargestellt. Ersterer Art ist ein Hochaltar im Berliner Museum, der nach W. Bode's Bestimmung um 1470 entstanden ist. Die vollere Gesichtsbildung der Madonna an diesem Bildwerk erinnert noch an den hoheitvollen Typus, der für die reifsten Schöpfungen Luca's bezeichnend ist. Lieblicher und mädchenhafter in Formen und Ausdruck ist die „Vierge au coussin", ein Tabernakel des Andrea im Museo Nazionale zu Florenz (Brogi 4449); es ist wohl das schönste unter den vielen anmuthvollen Werken, die uns aus dem Mannesalter des Künstlers erhalten sind. Mit dieser Arbeit stimmt unser Relief nicht nur in der Auffassung der dargestellten Personen, sondern auch in den Motiven so genau überein, dass man bei flüchtigem Ansehauen glauben könnte, die eine Arbeit sei eine Copie der anderen. Wie aber bei Robbia-Werken der guten Zeit von genauen Wiederholungen schon deshalb nicht die Rede sein kann, weil jedes Relief von neuem modellirt wurde, so ist auch unser Relief dem Florentiner gegenüber trotz der nahverwandten Composition als eine selbstständige Arbeit anzusehen, die denn auch in Einzeldingen mehrfach von jener abweicht. Mit der Madonna eines anderen im Florentiner Nationalmuseum befindlichen Reliefs (Brogi 4448) hat unsere Madonna in der Gesichtsbildung noch grössere Verwandtschaft; sie äussert sich in den weniger vollen Wangen, in der Bildung des Mundes und des etwas spitzeren Kinnes. Leider sind die genannten Reliefs ebensowenig datirt oder genau datirbar, wie es mit dem unseren der Fall ist. Aber nach den stilistischen Anzeichen bilden alle diese Werke eine einheitliche Gruppe, die später als der Berliner Altar entstanden sein muss, aber früher als die Madonnen aus Andrea's Spätzeit, welche von ernsterem Ausdruck und einer mehr frauenhaften Bildung sind. Man darf demnach wohl annehmen, dass unser Relief noch aus den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts herrührt. Es ist eines jener anziehenden Bildwerke, in denen Andrea die Weise, die sein Lehrmeister Luca in seiner Jugend bevorzugt hatte, wieder aufnimmt, indem er Mutter und Kind nicht der andächtigen Gemeinde zugewendet, sondern genreartig in einem Moment spielenden Kosens darstellt. H. 0,70 m. Br. 0,50 m. Höchste Relieferhebung 0,135 m.

Grössere Bedeutung erhält die Bildnerei in Holz erst unter der Herrschaft des Barockstiles gegen Ende des 17. und im 18. Jahrhundert. Unter den damals in Nord-Italien thätigen Holzbildhauern ragt über alle hervor Andrea Brustolone, der Künstler des aus der Sammlung Demidoff von San Donato in das hamburgische Museum gelangten schönen Reliquiars der h. Innocentia.

Im siebzehnten Zimmer. (Westseite.)

Reliquienbehälter, aus dem Holz des Brustbeerbaumes, giuggiulo, dessen Brustolone sich oft für dergleichen Arbeiten bediente. Der Behälter ist, da er seinen Platz auf einem Altar hatte, wo er nur von vorn gesehen wurde, auf der Rückseite gar nicht, an den aus Zirbelholz gearbeiteten Seiten nur mit leichten Ranken verziert. In dem Medaillon der Klappe ist die Enthauptung der Heiligen dargestellt, deren Reliquien der Kasten aufzunehmen bestimmt war, wie die Inschrift: „Corpus S. Innocentiae Martiris" auf dem flatternden Bande darüber besagt. (S. d. Abb. S. 712.)

Andrea Brustolone, geboren am 20. Juli 1662 in Zoldo bei Belluno als Sprössling einer Familie, in der die Holzschnitzkunst schon vor ihm geübt wurde, lernte in Venedig, lebte dann eine zeitlang in Rom, später in Venedig und Belluno.

n siebzehnten Zimmer. (Westseite.)

In den Kirchen dieser Stadt sind noch viele seiner grossen Holzsculpturen bewahrt. Eines seiner Hauptwerke, die Wandverkleidung der Cappella del Rosario in der Kirche

Reliquienbehälter, zur Aufnahme von Reliquien der heiligen Innocentia. Am Sockel ein Kardinalswappen. Werk des Andrea Brustolone, Anfang des 18. Jahrhunderts. Höhe 0,95 m.

San Giovanni e Paolo zu Venedig ist mit ihren zahlreichen figürlichen Schnitzereien in dem Brande von 1866 zerstört worden. Andrea starb am 25. Oct. 1732.

Buchs-Schnitzereien.

Im südlichen Gang.

Aus den Kleinschnitzereien, welche die deutschen Goldschmiede anfertigten, um sich ihrer als Modelle für den Guss von Metallarbeiten zu bedienen, erwuchs in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein selbstständiger Zweig der plastischen Kleinkunst. Manche dieser Schnitzwerke rein ornamentalen oder figürlich-decorativen Inhalts sollten nur den Zweck erfüllen, in der Werkstatt zur Hand zu sein zu verschiedener Verwendung und Zusammensetzung, für den Guss der Henkel, Griffe und Deckelknäufe an getriebenen Gefässen oder der Zifferblätter künstlicher Uhren oder für andere Gussarbeiten aus Silber, Bronze oder Kupfer. Andere kleine Schnitzwerke aus Buchsholz oder Solenhofener Stein standen im Zusammenhang mit dem zu Anfang des 16. Jahrhunderts durch italienische Vorbilder angeregten, aber ganz selbstständig auf deutsche Weise entwickelten Guss silberner Bildniss-Medaillen. Einige aber wurden als Kunstwerke nur ihrer selbst willen geschaffen ohne die Absicht der Wiederholung durch den Guss. Mit Recht hebt Wilhelm Bode hervor, dass die Begabung der Deutschen zur Kleinkunst diesen kleinen Sculpturen einen besonderen Reiz vor den grossen Sculpturen vorausgiebt. „Hier kommt der Fleiss und die Sauberkeit der Arbeit zur vollen und berechtigten Geltung, wirkt die Auffassung nicht mehr befangen und schüchtern; hier im Kleinen sind die deutschen Bildner so gross, wie kaum ihre italienischen Zeitgenossen."

Dass die Hauptmeister dieser kunstvollen Kleinschnitzereien in Nürnberg, Augsburg und dem allgäuischen Kaufbeuren thätig waren, dürfen wir schon aus den dargestellten Persönlichkeiten, zumeist Männern und Frauen aus patrizischen Geschlechtern dieser Städte, folgern. Jedoch sind uns nur die Namen weniger Künstler überliefert und nur ein geringer Theil der erhaltenen kleinen Meisterwerke kann mit Sicherheit auf ihre Urheber angesprochen werden, da die deutsche Kunstforschung dieses Gebiet bisher fast ganz unbeachtet gelassen hat.

Unter den ersten und bedeutendsten der als Medailleure und Kleinschnitzer in Nürnberg thätigen Meister wird Hans Schwarz, ein Augsburger von Geburt, im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts erwähnt; als Studien zu seinen Medaillen haben sich die als „Dürer'sche Profilköpfe" bekannten Zeichnungen erwiesen. Neben ihm werden gerühmt sein Zeitgenosse, der Nürnberger Goldschmied Ludwig Krug und der wenig jüngere Peter Flötner.

Auch auf Albrecht Dürer werden dessen Monogramm tragende Medaillen, Holz- und Steinreliefs, zurückgeführt; in den meisten Fällen mit Unrecht, denn die Mehrzahl dieser Werke sind als Arbeiten von Nachahmern erwiesen, von denen Georg Schweiger noch ein Jahrhundert später nach Motiven aus Dürers Holzschnitten und Kupferstichen Werke mit dessen Zeichen ausführte. Von einzelnen Arbeiten ist jedoch, wie Bode bemerkt, wenigstens die Möglichkeit, dass Dürer sie ausgeführt habe, noch nicht widerlegt.

Von den gleichzeitigen Augsburger Künstlern wird Hans Dollinger gerühmt, früher noch der viel thätige Friedrich Hagenauer, der 1526—31 in Ausgburg lebte, später am Oberrhein und von 1537 bis 1546 in Köln.

In Kaufbeuren begegnen uns Meister des Namens Kels. Ein Bildhauer, Hans Kels, der ältere dieses Namens, wird dort schon im Jahre

Im südlichen Gang.

1479 erwähnt und erhält dort im Jahre 1507 durch einen kaiserlichen Zahlmeister fünf Gulden für etliche Bildnisse des Kaisers Maximilian, der oft und gern in den Mauern der alten Reichsstadt des Allgäus weilte. Ein jüngerer Meister des gleichen Namens Hans Kels schuf im Jahre 1537 für König Ferdinand und dessen Gemahlin Anna von Ungarn jenes berühmte Spielbrett, von dem Albert Ilg (im dritten Band des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses) sagt: „auf dem Felde der Holzschnitzerei lässt sich ihm unter den erhaltenen Arbeiten der Renaissance in Deutschland nichts an die Seite stellen.“ Im selben Jahr schuf der Meister das Buchs-Medaillon unserer Sammlung mit dem Bildniss König Ferdinands, seines kaiserlichen Bruders Carls V. und ihrer Gemahlinnen, drei Jahre nachher das verwandte Medaillon der k. österreichischen Kunstsammlungen mit denselben Fürsten und ihrem Grossvater Maximilian. Mit grosser Wahrscheinlichkeit sind auf ihn auch einige der besten anonymen Buchs-Medaillons zurückzuführen, u. a. das mit der Sammlung Spitzer versteigerte schöne Bildniss der Barbara Reihingin, Gattin des Kaufbeurener Patriziers Georg Hörmann, in dem Ilg den Besteller oder Vermittler bei der Ausführung des Spielbrettes vermuthet, sowie das dieselbe Frau in höherem Lebensalter darstellende Medaillon in dem kgl. Münz-Kabinet zu Berlin. Ein dritter Künstler, Vitus aus dem Geschlecht der Kels ist bisher nur durch das mit seinem Namen bezeichnete Buchs-Modell für ein Uhrzifferblatt in der Hamburgischen Sammlung bekannt.

Ausser den hier namentlich aufgeführten Hauptmeistern der deutschen Kleinplastik der Renaissance kommen noch mehrere vor, welche ihre Werke nur mit Monogrammen — L, M G, B G, L H, M V A — bezeichnet haben. Unter diesen nimmt der Meister M V A, von dem die Hamburgische Sammlung ein bezeichnetes und ein unbezeichnetes Werk besitzt, eine hervorragende Sonderstellung ein. Seine Buchs-Medaillons sind nicht bestimmt, durch den Guss vervielfältigt zu werden, denn das hohe, nahezu vollrunde Relief und die überaus feine technische Durchführung, die z. B. das Pelzwerk durch Ausstechen und Empordrücken kleiner Späne wiedergiebt, verbieten das Abformen. Dieser Meister M V A gehörte auch nicht zu den fränkischen oder schwäbischen Meistern. Wahrscheinlich war er ein Sachse; wenigstens hat er in Niedersachsen gearbeitet, denn seine beiden Medaillons in der Hamburger Sammlung entstammen altem hiesigen Besitz. Wenn wir die Vermuthung aussprechen, das Monogramm des Künstlers sei auf jenen Magdeburg von Annaberg zu deuten, der die Bildniss-Medaillons vieler sächsischen Fürsten geschaffen hat, so verkennen wir das Unsichere dieser Muthmassung nicht. Nicht nachgewiesen ist, dass Hieronymus Magdeburg von Annaberg, der als Münzmeister in Meissen thätig war, seine Medaillons auch in Buchsholz geschnitzt habe. Hamburgische Beziehungen des Künstlers scheinen aber aus Folgendem hervorzugehen. Mehrere aus der Altmark gebürtige Theologen des Namens Magdeburg lebten damals in Hamburg. Ein Joachim Magdeburg wurde 1542 als Freund des Aepinus Pfarrer in Hamburg, und dass auch Werner Rolefinck, dessen Buchs-Medaillon das Werk des Meisters M V A ist, ein eifriger Anhänger des Aepinus gewesen, wird ihm in seiner Grabschrift v. J. 1566 (renov. 1632) nachgerühmt („Vixit et Aepino constanti iunctus amore“). Hiob Magdeburg, ein Sohn des Münzmeisters Hieronymus, lebte um 1570 als Rector in Lübeck.

Im südlichen Gang.

Medaillon mit den Bildnissen Kaiser Karls V. nebst seiner Gemahlin Isabella und König Ferdinands nebst seiner Gemahlin Anna in flachem Relief aus Buchsholz geschnitzt im Jahre 1537. Die beiden Paare sitzen einander zugewendet hinter einer Balustrade, auf welche die Fürsten ihre Arme gelegt halten. In der Mitte über der Gruppe schwebt, von zwei Greifen gehalten, der Wappenschild mit dem Doppeladler unter einer Haubenkrone und behängt mit der Ordenskette vom goldenen Vliess. Neben den Greifen über den Häuptern der Fürsten die Säulen des Herkules, von Wellen umfluthet, mit Kronen auf den Kapitälen und dem Wahlspruch PLVS-OVLTRE d. h. „Weiter hinaus".

Buchsmedaillon, mit den Bildnissen Kaiser Karls V., König Ferdinands und ihrer Gemahlinnen, 1537 geschnitzt von Hans Kels in Kaufbeuren. Dm. 0,080 m.

Kaiser Karl trägt einen schmalen Backenbart, spitzen Kinnbart und Schnurrbart und auf dem kurzgekrausten Haar ein kleines tellerförmiges Barett ohne Krempe. Das feingefältelte Hemd ist über dem tiefen viereckigen Ausschnitt des Wamses sichtbar und am Hals mit kurzer Krause besetzt. Ueber dem mit langen engen Aermeln versehenen Wams hängt an einem Bande das goldene Vliess. Die mantelförmige, aus schlichtem Stoff verfertigte, mit gemusterten Borden besetzte Schaube ist mit sehr breitem viereckigem Kragen und kurzen, dick aufgebauschten Aermeln ausgestattet, welche für sich gearbeitet und an den weiten Schulterausschnitt des Mantels angeknöpft erscheinen. In der rechten, am Mittelfinger beringten Hand hält der Kaiser ein grosses mit Fransen besetztes „Fazzoletto".

Kaiserin Isabella trägt auf dem an den Wangen in Wellen aufgenommenen, gekräusten Haar ein Barettlein, ähnlich demjenigen ihres Gemahls, ein Kleid mit zierlich geschlitzten Aermeln und tiefem, viereckigem Halsausschnitt. Ueber diesem ist das feingefältelte Hemd sichtbar, dessen Kragen durch eine den Hals umspannende Gliederkette mit rundem Anhängsel verdeckt wird. Eine zweite, reichere Kette hängt über die Brust herab.

König Ferdinand ist bartlos dargestellt, mit schlichtem, langem, die Ohren bedeckendem, über der Stirne kurz geschnittenem Haar und flachem, breitrandigem Hut. Seine Tracht gleicht im Uebrigen derjenigen Kaiser Karls, nur ist der langärmelige Mantel aus grossgemustertem Stoffe und mit glatten Borden besetzt.

Im südlichen Gang.

Königin Anna trägt eine anschliessende Netzhaube, unter welcher ihr gewelltes Haar an den Wangen hervorquillt. Ihr Kleid aus gemustertem Stoff zeigt einen weiten viereckigen Halsausschnitt. In diesem ist das feingefältelte Hemd sichtbar, dessen Kragen mit eckigem Durchbruchmuster und schmaler Krause verziert ist. Ueber dem Hemd hängt eine kurze Gliederkette mit Anhängsel und eine längere Kette, welche im Busen verschwindet.

Das 7 cm im Durchmesser grosse Bildfeld wird von einem 5 mm breiten Rande umspannt mit der Inschrift:

KAESER . CAROLVS . KAESERIN . ISABEL . KVNIG . FERDINANDI . KHNIGIN . ANNA . M. D. XXXVII.

An der Balustrade, auf welche die Fürsten sich stützen, der Name des Künstlers

HANS . KELS.

Ein früher im k. k. Münz- und Antiken-Cabinet zu Wien, jetzt in den kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses bewahrtes Seitenstück zu diesem Medaillon ist von Albert Ilg im III. Band des „Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses“ abgebildet und beschrieben. Es trägt die Jahrzahl 1540, zeigt die beiden Brüder K. Carolus und K. Ferdinandus nebeneinander und ihnen gegenüber ihren kaiserlichen Grossvater Maximilian und ist, obwohl nicht mit dem Namen des Künstlers bezeichnet, offenbar von derselben Hand gearbeitet, wie unser Medaillon und das berühmte Spielbrett der Ambraser Sammlung, das, 1537 im selben Jahr wie unser Medaillon geschnitzt ist.

Buchs-Modell zu einem Uhrzifferblatt von Vitus Keltz. Dm. 0,063 m.

Runde Platte aus Buchsbaumholz, mit den Gottheiten der sieben Planeten, Modell für den Guss eines Uhrzifferblattes. Von dem als Rosette gebildeten Mittelstück strahlen sieben zierliche kandelaberartige Ständer aus, auf deren kelchförmigen Enden Masken, Thierköpfe, Embleme angebracht sind, z. Th. mit Beziehung auf die daneben dargestellten Gottheiten (Taube = Venus; Flamme = Mars). In den Zwischenfeldern in hohem Relief von feinster Durchführung, über Wolken schreitend, je eine der Planeten-Gottheiten und zu ihren Füssen, auf die sieben Felder vertheilt, die zwölf Zeichen des Thierkreises. Dargestellt sind in lebendig bewegter Haltung: Apoll als Sonnengott, Diana als Mondgöttin, Mars, Merkur, Juppiter, Venus, Saturn. (Die Zurückführung der Zeichnung dieser Planetengottheiten auf eine der zahlreichen Planetenfolgen der deutschen Kleinmeister ist noch nicht gelungen. Der Saturn erinnert sehr an die Darstellung des Gottes auf einem von 1530 datirten Stiche von Jacob Binck, Bartsch 26.) Auf der Unterseite die Inschrift:

. 47 .

. VITVS . KELTZ .

Im südlichen Gang.

Medaillon mit dem Brustbild des Hamburgers Werner Rolefinck, vom Jahre 1548, aus Buchsbaumholz geschnitzt in hohem Relief, der Kopf fast vollrund. Rolefinck, dargestellt im 39. Jahre seines Lebens, trägt das Haar über der Stirn gerade und kurz, an den Schläfen halblang geschnitten, einen Schnurr-, Backen- und zweigetheiltenKinnbart. Ein niedriges, weiches Barett mit steifem, wagrechtem Rand bedeckt sein Haupt. Bekleidet ist er mit einer ärmellosen, an den Rändern mit glatten Borten besetzten, schlichten Schaube, deren Pelzfutter am Umschlag des Halsausschnittes und an den Aermelausschnitten sichtbar ist. Das Wams, welches am Hals mit einer Bandschleife geschlossen ist, zeigt an den faltigen Aermeln ein Muster aus grossblättrigen Ranken im Stil der Frührenaissance; der hohe Kragen des Hemdes ist mit drei runden Knöpfen geschlossen, mit einer kurzen Krause eingefasst und wie eine ausgezogene Leinenspitze gemustert. Umschrift: WERNER . ROLEFINCK . ÆTATIS . SVÆ . 39. Neben dem Hals . 1 . 5 . 4 . 8 . Auf dem Abschnitt des rechten Armes das Künstlerzeichen MVA. Das Medaillon ist befestigt im Bodenstück einer gedrechselten, mit rothem Seidenstoff ausgeklebten, aussen (später) vergoldeten Dose.

Buchs-Medaillon mit dem Bildniss des Hamburgers Werner Rolefinck; bezeichnet als Werk des Meisters M V A. 1548. Dm. 0,065 m. (ohne Kapselrand).

Medaillon eines unbekannten Bürgers, aus Buchsholz, vom Jahre 1546. Dargestellt ist ein Mann in mittleren Jahren in derselben Haltung und Tracht, wie der Werner Rolefinck v. J. 1548. Das Haar ist vorn über die Stirn herabgekämmt; ausser dem Schnurr-, Backen- und zweigetheilten Kinnbart noch eine deutlich abgesetzte „Fliege“ an der Unterlippe. Die Schaube mit umgelegtem Pelzkragen; der Armausschnitt mit geschlitztem Besatz. Der Stoff des Leibrockes gestreift; der Hemdkragen mit ausgezogenem Spitzenmuster und schmaler Krause. Die Pupillen schwarz. Ohne Künstlerzeichen, jedoch offenbar von derselben Hand geschnitzt, wie das Medaillon des Werner Rolefinck, und wie dieses aus altem hamburgischen Besitz in das Museum gelangt.

Eine andere Richtung als in den vorerwähnten Werken der deutschen Renaissance hatte die Kleinbildnerei schon in spätgothischer Zeit in den Niederlanden für kleine Gegenstände der Devotion eingeschlagen, insbesondere für die als „Betnüsse“ bekannten Holzkapseln, deren Inneres äusserst minutiös ausgeführte figurenreiche Compositionen birgt. Sie dienten als Knauf für die Perlenschnur des Rosenkranzes.

Im südlichen Gang.

Betnuss, aus Buchsbaumholz geschnitzt, in einer linsenförmigen Kapsel aus vergoldetem Messing. In jeder der beiden Schalen eine figurenreiche vollrundgeschnitzte Darstellung. In der linken Hälfte im Hintergrund Christus am Kreuz zwischen den beiden Schächern, im Mittelgrund drei Reiter, von denen der mittlere die Lanze in die Seite des Heilands bohrt; im Vordergrund links Maria, von Johannes und zwei Frauen getröstet, rechts ein Reiter, der den Rohrstab mit dem Schwamme emporhält. In der rechten Hälfte die „Messe des h. Gregor". Dargestellt ist, wie dieser als Bischof der Kirche Porta Crucis in Rom, umgeben von Geistlichen (zu seiner Linken zwei Kardinäle mit der dreifachen Krone und dem päpstlichen Kreuz, zu seiner Rechten zwei Bischöfe mit Krummstäben, hinter ihm zwei Diakonen mit Glocke und Tuch) die Messe liest und, da einer der Zuhörer (von denen drei im Hintergrunde sichtbar sind) an der Gegenwart Christi beim Messopfer zweifelt, der Gekreuzigte selber, umgeben von den Werkzeugen seines Leidens, auf dem Altar erscheint und die Hand auf die Wunde legt, aus der das Blut in den vom Heiligen emporgehaltenen Kelch fliessen soll. Auf den Rändern der Schalen sind in erhabenen gothischen Buchstaben Inschriften geschnitzt. Bei der Kreuzigung: „Attendite et videte si est dolor sicut dolor meus. tre primo". Bei der Messe Gregors: „tenemus corda nostra cum manibus ad dominum in celos. tre tertio". Der erste Spruch („Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei wie mein Schmerz") steht im Kap. 1 Vers 12 der Klagelieder Jeremiä (Threni) und ist von der katholischen Kirche in die Liturgie der Mette aufgenommen, die am Abend des Mittwochs der Charwoche für den Gründonnerstag gesungen wird. Der zweite Spruch („Lasst uns unser Herz samt den Händen aufheben zu Gott im Himmel") steht im Kap. 3 Vers 41 der Klagelieder.

Die feinen Schnitzereien, insbesondere die Kreuzesgruppe, ganz im Stil der grossen Schnitzaltäre der flandrischen Spätgothik. Die metallene Kapsel ist in späterer Zeit (16. Jahrhundert) hinzugefügt. Auf der einen Hälfte ist das Opfer Abrahams dargestellt, auf der anderen Thisbe, welche sich Angesichts des todten Pyramus in dessen Schwert stürzt. (Vermächtniss des Herrn Stadtbaumeisters F. G. J. Forsmann.)

Betnuss, aus Buchsbaumholz geschnitzt. Die Schnitzereien des Innern stellen dar einerseits Maria, das Christkind auf dem Arm, von Strahlen umgeben, anderseits Johannes den Evangelisten, einen Kelch in der Hand. Sie sind eingelassen in die durch ein hölzernes Scharnier verbundenen Hälften einer hohlen durchlöcherten Holzkugel. Diese Kugel wird umschlossen von einer glatten silbernen Büchse in Kugelgestalt, die in einer ledernen Kapsel liegt. Die schwarze Aussenfläche letzterer ist mit geritzten Ornamenten auf gepunztem Grunde von feinster Arbeit verziert; auf der unteren Hälfte mit geschlitztem spätgothischem Laubwerk und am Rande einem um einen dünnen Stab gewundenen eckig gebrochenen Bande; auf der oberen mit einem verschlungenen gothischen J. H. S., umgeben von zierlichem Rankenwerk und am Rande in lateinischen Majuskeln mit der Inschrift: „O Mater Dei — Memento mei", d. h. „O, Mutter Gottes — gedenke mein". (Geschenk des Herrn Alfred Beit.)

Riechnuss, aus einer geschnitzten Wallnussschale, in einer Fassung aus vergoldetem Silber. Die flachen Reliefs der Schalen stellen dar: einerseits das Brustbild von Carolus Gustavus Rex, (Karl Gustav, König von Schweden 1654—60) über dem von zwei Löwen gehaltenen Wappen der Königreiche Schweden und Norwegen, umgeben von einem Kranze 14 kleiner Wappenrunde; anderseits den Triumphzug Davids nach der Besiegung des Riesen Goliath, 1. Sam. Cap. 18. Der metallene Einsatz jeder der beiden Schalen ist in 4 Fächer getheilt, zwischen denen eine Klappe mit der Inschrift „Si Deus pro nobis quis contra nos". Die Nuss ist an einer Kette befestigt, die in einen schlangenförmigen Fingerring endigt. (Vermächtniss des Herrn Stadtbaumeisters F. G. J. Forsmann.)

Abendländische Elfenbein-Arbeiten.

Im südlichen Gang.

Die Verarbeitung von Thierknochen und Zähnen reicht in das vorgeschichtliche Alterthum zurück. Zu einer Zeit, als in Mitteleuropa noch das Mammuth neben dem Rennthier weidete, begegnen uns die ersten Spuren künstlerischer Thätigkeit in Darstellungen dieser Thiere, welche auf dem Boden des heutigen Frankreichs von Höhlenbewohnern auf Knochen geritzt oder aus solchen geschnitzt worden sind.

Bei den Culturvölkern des Alterthums fand das Elfenbein als Stoff für Geräthe und Kunstwerke ausgedehntere Anwendung als bei uns. Sind aus griechischer Zeit auch nur wenige Ueberbleibsel von Elfenbein-Arbeiten überliefert, so wissen wir doch aus den Schriftstellern, dass dieser edelste Knochenstoff überaus häufig zu Schreibtafeln, Musikinstrumenten, Sceptern und Schwertgriffen, zu Möbeln und Getäfeln verarbeitet wurde.

Im Zeitalter des Perikles wurden aus Elfenbein und getriebenem Gold jene kolossalen Götterbilder gestaltet, in denen wir die schönste Entfaltung klassischer Kunst ahnen, ohne sie in Ermangelung jeglicher Denkmäler uns vorstellen zu können. Die macedonische Zeit sah Bildniss-Statuen aus Elfenbein entstehen; sie sind uns ebenso fremd geblieben wie der unermessliche Luxus, welchen die römische Kaiserzeit mit dem Elfenbein trieb, das damals aus Afrika und Indien in noch unerschöpflicher Fülle zufloss. Aus der Zeit des Sinkens der antiken Kunst sind dagegen elfenbeinerne Schnitzwerke mehrfach überliefert, und für das frühe Mittelalter giebt es keinen Stoff, der sich mit diesem messen könnte hinsichtlich der Bedeutung der aus ihm geschaffenen Werke für unsere Kenntniss von der plastischen Kleinkunst. Von der Mitte des 4. Jahrhunderts bis zur Mitte des 6. reichen die consularischen Diptychen, geschnitzte elfenbeinerne Deckel kleiner Schreibtafeln, deren Vertheilung beim Amtsantritt eines neuen Consuls üblich war. Zeigen die ältesten derselben noch einen Abglanz antiker Schönheit, so verkünden die jüngeren mehr und mehr die Verrohung in den Formen, dann das Mühen um die Gestaltung der neuen Aufgaben, welche das Christenthum der Kunst stellte. Erst unter Karl dem Grossen führte das erneute Studium der Antike zu einem vorübergehenden Aufschwung. Mannigfache Schnitzarbeiten für kirchliche Zwecke, Reliefs für die Deckel von Messbüchern, Reliquienbehälter, Bischofsstäbe und liturgische Kämme, kleine, den Diptychen nachgebildete Altäre, Statuetten der Mutter Gottes und des Jesuskindes werden das ganze Mittelalter hindurch mit Vorliebe aus Elfenbein gearbeitet. Auch die weltliche Kunst des Mittelalters zeichnete diesen Stoff aus. Kapseln für die metallenen Spiegel, Kämme, Figuren für das Schachspiel, allerlei Kasten und Büchsen, Hüfthörner wurden aus ihm angefertigt und eröffnen uns weit mehr als die metallenen Kunstdenkmäler den Blick in die schmuckreiche Ausstattung des weltlichen Lebens besonders der Franzosen des späten Mittelalters und in die anmuthenden Beziehungen ihres Kunstgewerbes zu den Dichtungen, in denen die antiken Helden in neuem Gewande auftraten oder die volksthümlichen Gestalten der christlichen Sagenkreise von des Königs Artus Tafelrunde, von Karl dem Grossen und seinen Paladinen, von Held Amadis, von Tristan und Isolde. Die schon sehr entwickelten Verbindungen jener Zeit mit den Nordländern führten den Künstlern in den Zähnen des Walrosses einen Ersatzstoff für das exotische Elfenbein zu.

Im südlichen Gang.

So zutreffend es für unsere heutige Anschauung ist, wenn man sagt, dass die Weiche des Elfenbeins in der Erscheinung, die Wärme seiner weissen Farbe, der feine Ton, seine Glätte und sein Glanz es zu kleineren Kunstgegenständen plastischer Art äusserst ansprechend machen, so wenig gaben diese Erwägungen den Ausschlag für die Gunst, die das Mittelalter diesem Bildstoff erwies. Wir haben uns nämlich weitaus die Mehrzahl der für kirchliche Zwecke bestimmten, wahrscheinlich auch der dem weltlichen Gebrauch dienenden Elfenbeinschnitzwerke jener Zeit als farbig bemalt vorzustellen. Diese Bemalung beruhte vorwiegend auf Roth, Blau und Gold und überzog die Figuren oft so völlig, dass der Grundstoff neben ihr kaum noch zur Erscheinung kam. In gothischer Zeit hat man für eine mehr malerische Polychromie auch gemischte Farben in grösserer Zahl verwendet. Mit der ursprünglichen Bemalung erhaltene Elfenbein-Schnitzwerke gehören zu den grössten Seltenheiten; meist sind wir für ihre Beurtheilung auf geringe, dem blossen Auge kaum noch sichtbare Farbenspuren angewiesen; denn Jahrhunderte langer Gebrauch, die Entfernung der Farben in einer späteren Zeit, als sie durch die Abnutzung unansehnlich geworden waren, und mehr noch das mangelnde Verständniss der Sammler neuerer Zeit für die Polychromie des Mittelalters haben zusammengewirkt zur Zerstörung der Farben. Wie wir allmählich gelernt haben, wenn auch noch in unklaren Vorstellungen, die Marmor-Bildwerke des klassischen Alterthums uns farbig zu denken, so werden wir uns auch gewöhnen müssen, ein Gleiches zu thun für die Elfenbein-Bildwerke des Mittelalters und gewiss nicht minder für diejenigen des klassischen Alterthums. Weil man dieses ausser Acht liess, haben die Versuche jüngster Zeit, Elfenbeinfiguren mit Gold- und Silberbekleidungen nach Art der chryselephantinen Werke der Griechen zu verbinden, ein befriedigendes Ergebniss nicht gehabt.

Zur Zeit der Renaissance tritt das Elfenbein als plastischer Bildstoff in den Hintergrund. Die italienischen Künstler pflegten lieber den Erzguss in verlorener Form auch für kleinere Werke, und die deutschen Bildhauer griffen zum Holz des Buchsbaumes oder zu dem feinen Solenhofener Stein, um jene lebensvollen kleinen Bildnisse ihrer Zeitgenossen festzuhalten, in denen sie unübertroffene Meister waren. Erst die Spätrenaissance gab wieder öfter und nachdrücklicher dem Elfenbein den Vorzug, sah dabei aber von jeglichem Versuch polychromer Behandlung ab. Vornehmlich waren es süddeutsche und niederländische Bildhauer, welche eine neue Gattung plastischer Bildwerke in jenen damals in Aufnahme kommenden Elfenbein-Humpen schufen. Auf dem Abschnitt eines möglichst grossen Elephantenzahnes wurde ringsum ein hohes, bisweilen fast vollrundes Relief geschnitzt, gern mit bakchischen Aufzügen oder Kampfscenen; ein Fuss- und Deckelbeschlag aus vergoldetem Silber vervollständigte das Bildwerk zum Trinkgefäss. Auch das 18. Jahrhundert pflegte noch mit Erfolg die Kunst des Elfenbeinschnitzens. Die „passicht“ gedrechselten Trinkgefässe und Nippes jedoch, welche man früher viel bewunderte, können heute nur als künstliche Spielereien unser Interesse wecken. Auch die damals aufkommende Verbindung des Elfenbeins für die nackten Theile von Figuren mit dunklem Holz für ihre Bekleidung kann nicht als eine glückliche Bereicherung der plastischen Technik gelten. Das 18. Jahrhundert hat uns in seinen Porzellanfiguren, vornehmlich denjenigen deutschen

Im südlichen Gang.

Ursprungs, eindringlichere Ansprüche auf dauernde Bewunderung seiner kleinen Plastik hinterlassen. Im 19. Jahrhundert ist das Elfenbein als Bildstoff fast ganz aus den Werkstätten der Künstler verschwunden. Was aus ihm hie und da noch geschaffen wird, erhebt sich nur ausnahmsweise über die handwerkliche Mittelmässigkeit. Dies mag sich daraus erklären, dass die erfindenden Künstler heute so selten auch die ausführenden sind.

Elfenbein-Sehnitzwerke kirehlichen Inhalts.

Maria mit dem Jesuskind, Statuette aus Elfenbein. Die Madonna sitzt als königliche Frau auf einer Bank, deren Enden und Vorderseite in Relief mit Kleeblattbögen und romanischem Pflanzenornament geziert sind, und deren Oberfläche mit einem gemusterten Polster belegt ist. Mit dem rechten Fuss tritt sie auf einen Drachen, mit dem linken auf einen Löwen, eine Erinnerung an den Spruch des Psalmisten (Ps. 91 v. 13): „Auf den Löwen und Ottern wirst Du gehen; und treten auf die jungen Löwen und Drachen". Ihr gegürtetes Untergewand ist an der Brust mit einer rosettenförmigen Spange geziert, der weitfaltige Mantel ist über den Kopf gezogen und wird hier gehalten durch die Krone. Den rechten Arm hat sie vorgestreckt, die Hand ist wie zum Grusse mit nach vorn geöffneter Fläche gehoben, mit der Linken hält sie das Jesuskind auf ihrem Schoosse. Der Blick des Kindes ist wie derjenige der Mutter geradeaus gerichtet, die rechte Hand begrüsst die Andächtigen mit der lateinischen Segensgeberde, während die Linke einen Blumenstrauss hält. Die Bekleidung des Kindes besteht in Ober- und Untergewand. Der Thronsitz ist an der Rückseite ausgehöhlt, war einst verschliessbar und diente als Reliquienbehälter. H. 12 cm. Frankreich. 13. Jahrhundert. No. 72 der Sammlung Spitzer. Abgebildet und beschrieben „Collection Spitzer" I, Ivoires, Pl. IX, 37, p. 41. (Geschenkt von Frau G. L. Gaiser Wwe.)

Maria mit dem Jesuskind, Elfenbein. Frankreich, 13. Jahrhundert. 3/4 nat. Gr.

Maria mit dem Jesuskind, Statuette aus Elfenbein. Die sehr jugendliche Madonna sitzt auf einer an den Enden mit durchbrochenem gothischen Maasswerk verzierten und mit einem Polster belegten Bank. Sie neigt sich mit anmuthiger Geberde zu dem auf ihrem Schooss sitzenden, von ihr mit beiden Händen liebevoll gehaltenen Jesuskinde. Dieses blickt der Mutter in's Auge, legt die rechte Hand auf ihre Schulter und macht mit der Linken eine redende Geberde. Geringe, aber deutliche Spuren einstiger Bemalung: die Lippen der Madonna roth, das Haar beider Figuren vergoldet, das Untergewand der Madonna innen roth, aussen unbemalt (?),

Im südlichen Gang.

der Mantel innen blau, aussen roth, das Kopftuch aussen blau mit rothem Saum, innen blau, das Gewand des Kindes blau; das Sitzpolster roth, das Maasswerkornament vergoldet. H. 18½ cm. Am Hinterkopf der Madonna eine Bohrung zur Befestigung eines Heiligenscheins oder einer Krone aus Metall. Frankreich. 14. Jahrhundert. No. 90 der Sammlung Spitzer. Abgebildet und beschrieben „Collection Spitzer" I, Ivoires, Pl. XVII, 55, p. 46.

Gothisches Elfenbeintriptychon. Die Kanten des giebelförmigen Abschlusses mit Krabbenleisten besetzt; Motive gothischer Kirchenarchitektur rahmen die in Hochrelief gearbeiteten Darstellungen ein.

Untere Reihe; linker Flügel: die anbetenden drei Könige; der vorderste hat sich auf ein Knie niedergelassen und ist im Begriff, die Krone vom Haupte zu nehmen. — In der Mitte: Maria thronend; ein Engel setzt ihr die Krone auf das Haupt, auf ihrem linken Knie steht das Jesuskind, den Segen spendend; rechts und links je ein leuchterhaltender Engel. — Rechter Flügel: Darstellung im Tempel.

Obere Reihe; linker Flügel: Kreuzschleppung. — In der Mitte: Christus am Kreuz, Stephaton reicht den Essigschwamm, Longinus durchbohrt mit der Lanze die Seite des Gekreuzigten; rechts und links die Mutter Maria und Maria Salome mit Klagegeberden; oberhalb des Kreuzes Sonne und Mond in menschlicher Gestalt; zu Füssen des Kreuzes ein offener Sarg, aus welchem Adam emporgestiegen ist, um das Blut Christi in einem Kelche aufzufangen. — Rechter Flügel: Kreuzabnahme. — Spuren von Bemalung und Vergoldung. a) an den Figuren: das Haar, wo es sichtbar, vergoldet; nur die Kriegsknechte in der Kreuzschleppung, von denen der eine kahlköpfig, der andere schwarzhaarig, sowie Stephaton, welcher rothbraunes Haar hat, machen eine Ausnahme. Die Gewänder waren aussen unbemalt (?), nur mit einem Goldsaum verziert, innen mit kupferhaltigem Blau bemalt, welches die betreffenden Flächen des Elfenbeins grün gebeizt hat, (innen roth das Gewand des Longinus und das Kopftuch der Madonna). Die Strümpfe der Männer waren roth, die Schuhe schwarz. Das Kreuz Christi zeigt rothbraune Farbspuren. b) an den Umrahmungen: die Vier- und Dreipässe in den Zwickeln hatten blauen Grund, rothgrundige Nasen und goldene Aussenränder. Die Rosetten an der horizontalen Mittelleiste vergoldet. — Zum Schliessen der Flügel aussen silberne Haspe. H. 24, Br. der Mitte 10½, der Flügel 5 cm. Ergänzt die oberen inneren Ecken, Theile der Krabbenleisten, Theile der inneren Randleisten zur Befestigung der Scharniere. Frankreich. 14. Jahrhundert. Nr. 129 der Sammlung Spitzer. Abgeb. u. beschr. „Collection Spitzer" I, Ivoires, Pl. XV, 94, p. 57. (Geschenkt von Frau G. L. Gaiser Wwe.)

Ritter Georg im Drachenkampf, Elfenbeinschnitzerei. Vor einem steilen Felsen, an dem in halber Höhe eine Kapelle steht, und dessen Spitze Burggebäude krönen, ist Ritter Georg zu Pferde im Kampf begriffen mit dem Drachen. Im Vordergrunde die Höhle des Drachen, vor der ein junges Drachenthier an einem Schädel nagt. Auf einem Felsvorsprung kniet die Königstochter betend. Von der Burgmauer schauen König und Königin herab. Die sorgfältige Arbeit, die sich auch auf die vom Beschauer abgewendeten Theile des vollrund gearbeiteten Oberkörpers des Ritters erstreckt, lässt die einzelnen Theile seiner Gewandung, Rüstung und des Sattelzeugs deutlich hervortreten. Ueber einem abgenähten Untergewand trägt der Ritter einen Rock, dessen Aermel in langflatternde Bänder ausgeschnitten sind; die Brust wird durch eine am Rücken von Kreuzbändern gehaltene Panzerplatte geschützt; daran schliesst sich ein Schienenschurz, um welchen der mit Schellen behängte Rittergürtel gelegt ist. Zum Schutz der Beine dienen Ober- und Unterschenkelschienen. Der Sattel zeigt die Form des Bocksattels. H. 15½ cm. Deutschland. Um 1500.

Elfenbein-Schnitzwerke weltlichen Inhalts.

Im südlichen Gang.

Spiegelkapsel aus Elfenbein, mit einer Scene aus Tristan und Isolde. Frankreich, 14. Jahrhundert. 3/4 nat. Gr.

Spiegelkapsel aus Elfenbein, mit Reliefschnitzerei. Die Darstellung zeigt die Begegnung Tristans und Isoldens am Brunnen im Baumgarten. Die Mitte nimmt der Baum ein, in dessen Krone der König Marko sichtbar wird. Sein Antlitz spiegelt sich in der Quelle, die am Fuss des Baumes entspringt. Links von dem Baume sitzt Tristan in weitem Mantel, das linke Bein übergeschlagen, auf der linken Faust einen Falken, in der Rechten dessen Blendhaube. Hinter ihm steht ein älterer Begleiter, der ebenfalls einen Falken trägt. Rechts vom Baum sitzt Isolde, bekrönt, Hals, Kinn und Ohren mit dem „Kruseler" verhüllt, ein Hündchen auf dem linken Arm. Mit der Rechten zeigt sie auf das Antlitz in der Quelle und macht so den Geliebten auf den unberufenen Horcher aufmerksam; neben ihr Brangäne, ebenfalls ein Hündchen tragend. Dm. des Kreises 11 cm. Frankreich. 14. Jahrhundert. No. 105 der Sammlung Spitzer. Abgeb. u. beschr. „Collection Spitzer" I, S. 49, Nr. 70. (Geschenk des Herrn Alfred Beit.)

Wachsmodell für einen Elfenbein-Humpen mit bakchischen Scenen in Hochrelief. a. Der trunkene Silen wird von einem Satyr, dessen Zustand noch bedenklicher scheint, und von Hercules unterstützt; ein vierter Genosse der tollen Gesellschaft liegt, bereits erschöpft, am Boden. Nur ein Faunkind und ein Panther naschen noch mit Lust von den Trauben, die Silen in den Händen hält. Im Hintergrunde erscheint ein Gerippe, mit der Hippe drohend. b. Ein Kentaur, der infolge des Weingenusses in die Kniee gesunken ist, müht sich, noch eine grosse Weinflasche zu leeren; dabei sind ihm zwei Bakchantinnen behülflich, deren eine von einem zudringlichen Faun belästigt wird. Deutschland. Erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. Aus dem ehemaligen Museum des hamburgischen Oberalten P. F. Röding (No. 53 des Katalogs).

Körper eines Elfenbeinhumpens. In Halbrelief die sieben freien Künste als nackte Frauen im Reigen vor einem drapirten Vorhang. Nach den beigegebenen Attributen sind folgende Künste und Wissenschaften vertreten: Grammatik, neben ihr aufgeschlagenes Buch mit der Inschrift „Gramatica"; Musik, mit Notenheft; Perspektive, durch ein Fernrohr schauend; Arithmetik, zu ihren Füssen Rechentafel

Im südlichen Gang.

mit der Jahreszahl 1659; Astrologie, neben ihr Erdkugel mit Sternen nebst Zirkel; Rhetorik (?) mit Buch; Architektur, mit einem Fuss auf ein Winkelmaass tretend. Deutschland oder Niederlande, 1659.

Elfenbein-Medaille, Nachbildung der getriebenen Silber-Medaille auf den hamburgischen Bürgermeister Barthold Moller und die Einweihung der St. Michaeliskirche i. J. 1661. Vorderseite: Brustbild des Bürgermeisters; Rückseite: Ansicht der Kirche. Die Umschriften beider Seiten ergeben zusammen das Distichon:

Bartholdus Mollerus hic est consulque paterque
Hamburgae et Templi prima columna novi.

Der Fehler „Hamburgae" statt „Hamburgi" findet sich auch auf der Medaille, mit welcher die Copie in allen Punkten übereinstimmt bis auf die im Abschnitt der Vorderseite des Elfenbeins vermerkte Künstlerbezeichnung „J. H. F. 1665", die am Original fehlt und somit wahrscheinlich auf den Elfenbeinschnitzer zu beziehen ist.

Drei tanzende nackte Knaben auf achtseitigem, in der Mitte oval ausgeschnittenem Postament. Deutschland. 17.—18. Jahrhundert.

Kleine Elfenbein-Büste des David Doormann (1676—1750). Das Portrait giebt den Dargestellten in seinen letzten Lebensjahren wieder. Er trägt eine Allongeperrücke und ein weites, faltiges, vorn zugeknöpftes Gewand. An der Rückseite bez. „J. C. L. Lück". Die Büste ist aufgesetzt auf ein Holzpostament, das an den vier Seiten mit Silberplatten belegt ist, auf welchen eine kurze Familienchronik des D. Doormann und seiner Kinder gravirt ist. Der Künstler der Büste Johann Cristoph Ludwig Lück war aus Sachsen gebürtig, später sächsischer Hofbildhauer. Er gehörte zu den Künstlervaganten des vorigen Jahrhunderts und arbeitete auch in Hamburg und Kopenhagen. (Die Künstler-Lexica vermischen die Daten aus dem Leben mehrerer Meister des Namens Lück.)

Statuette eines jugendlichen Bettlers. Die nackten Theile aus Elfenbein, die zerlumpte Bekleidung nebst Hut und Umhängetasche aus Holz geschnitzt; die Augen aus Glas. Der Bettler erhebt die Rechte und macht mit der ausgestreckten linken Hand die Hohngeberde der „corna", während der geöffnete Mund ein Schmähwort auszustossen scheint. H. 19 cm. Deutschland. 18. Jahrhundert.

Kunstdrechslerarbeiten aus Elfenbein.

Im 17. Jahrhundert zweigte sich von der gemeinen, für Gegenstände des wirklichen Gebrauchs arbeitenden Drechslerei die Kunstdrechslerei ab. Man beschränkte sich schon im 16. Jahrhundert nicht auf das kreisrunde Drehen, sondern lernte (nach Hans Weber's Lob der Drechslerkunst v. J. 1589): „Geschoben, geflammt, ablangs, gewunden, — Gantz ecket, und gar künstlich erfunden, — Viel schöne Bilder von freier Hand getreht", mit Hülfe der Drehbank herstellen. Schon damals wurde das Drechseln als Liebhaberkunst auch von Fürsten gepflegt. Mehr noch geschah dies im 17. Jahrhundert. Die Drehbank wurde aufs höchste vervollkommnet, und den vielseitig, eckig, oval, figuriert oder passig gedrehten Elfenbeinarbeiten eine Verehrung erwiesen, als wären sie wirkliche Kunstwerke, während sie doch nur nutzlose Spielereien ohne künstlerischen Werth waren.

Nürnberg und Regensburg waren zumeist berühmt wegen ihrer kunstreichen Drechsler. Unter den Meistern ersterer Stadt ragen hervor eine Reihe aus der Familie der Zick. Peter Ziek († 1632) war Lehrmeister Kaiser Rudolphs II.; Lorenz Ziek († 1666), einer von Peters drei Söhnen, machte aus Elfenbein „Pokale, in- und auswendig, wie solche sonst die Goldschmiede zu treiben pflegten, mit Buckeln"; Stephan Zick († 1715) des Lorenz Sohn, fertigte zuerst die „Dreifaltigkeits-Ringe" aus Elfenbein und zeichnete sich durch anatomische Modelle des Auges und des Ohres aus, worin es ihm noch der letzte des Geschlechtes, David Ziek († 1777) nachthat.

Im südlichen Gang.

Mit den Zick wetteiferte in Regensburg um die Mitte des 18. Jahrhunderts Johann Martin Teuber, dessen Vater und Grossvater ebenfalls Kunstdrechsler gewesen waren. Mehrere Beispiele von passig gedrehten Schaugefässen, insbesondere ein gebuckelter Pokal in der Weise des Lorenz Zick.

Kleine Geräthe aus Elfenbein.

Beispiele der Verarbeitung des Elfenbeins zu Griffen von Speisegeräthen: Messer, Gabel uud Löffel, Tiroler Arbeiten des 17. Jahrhuuderts. Der Griff des ersteren als Adam, der zweiziukigen Gabel als Eva mit dem Apfel; der Löffel ganz aus Elfenbeiu, sein Stiel in Gestalt eines dürren Baumes, um den sich die Schlange windet. — Aus den Marschen der Niederelbe Messer- und Gabelgriffe des 17. und 18. Jahrhunderts mit aufgerichteten schildhaltenden Löwen; mit einem Ritter und einer scepterhaltenden, bekrönten Frau. — Hie und da hat man im 18. Jahrhundert Griffe von Speisegeräthen aus Rehgehörnen geschnitzt, indem man die „Rose“ des Gehörns als Halskrause, als Pelzmütze, als Bart humoristisch behandelter Köpfe steheu liess. Mehrere Beispiele solcher Arbeiten.

Tabaksreiben. In Spanien und Frankreich ist der Genuss des Schnupftabaks schon in der zweiteu Hälfte des 16. Jahrhunderts in Aufnahme gekommen, in Italien gegen die Mitte und allgemeiner erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Da der Handel den Schnupftabak Anfangs nicht in gepulvertem Zustand, sondern nur als wurzelförmige Rollen festgewickelter, gebeizter Blätter, die sog. „Karotten“, lieferte, waren die Schnupfer darauf angewiesen, sich den Tabak selber zu raspeln. Hierzu bediente man sich kleiner Tabaksreibeu (franz. râpes à tabac oder grivoises), die man in der Tasche bei sich trug. So lauge es zum guten Tone gehörte, sich seinen Augenblicksbedarf an Schnupftabak auch in der Gesellschaft selber zu raspeln, waren die Tabaksreiben Gegenstände des Luxus; man schnitzte sie aus Elfenbein oder Holz, verzierte sie mit eingelegter Arbeit, fertigte sie aus Email, Fayence oder Porzellan. Im 18. Jahrhundert kam ihre Anwendung in den vornehmen Kreisen allmählich ausser Uebung; die Schnupftabaksdose, in der man das Tabakspulver bei sich trug, verdrängte die Raspel und stellte dem Kunsthandwerk neue Aufgaben. Beispiele: Zwei aus Elfenbein geschnitzte Tabaksreiben; sie zeigen am breiten Ende eine dosenförmige, gedeckelte Vertiefung, in der man einen kleinen Vorrath von Rapé bewahren konnte; am schmalen Ende eine kleine, offene, muschelförmige Schale, in die man das zu einer Prise genügende Pulver gleiten liess. Dazwischen die blecherne Reibe, die den durch kleine Löcher einerseits mit der Dose, anderseits mit dem Prisenschälchen verbundenen Hohlraum des Geräthes deckt. Die äussere, leicht gewölbte Fläche ist verziert mit einer badenden Frau bezw. einer Venus, die dem neben ihr stehenden Amor seinen Pfeil vorenthält; Anfang des 18. Jahrhunderts.

Die Verzierung des Elfenbeins durch Aetzen, Graviren, Färben und Bemalen ist durch einen vollständigen Satz Spielmarken für das Kartenspiel „Reversino“ (jeu de reversis) vertreten. Auf dem Deckel jedes der vier, den vier Kartenfarben entsprechenden Kästchen eine drehbare Scheibe, in deren Ausschnitt die Zahlen 1 bis 10 sichtbar werden. Drei der Kästchen und die zu jedem gehörigen Marken siud gelb, grün, roth gebeizt, dem vierten und seinem Inhalt ist die weisse Grundfarbe belassen. Die einfassenden Linien, die Blumen und kleinen Embleme sind durch Hochätzung hervorgehoben, theils weiss belassen, theils gravirt und bemalt. Auf den Deckeln der Kästchen aussen Comödienfiguren, innen Blumenzweige und die Bezeichnung des Verfertigers „Mariaual le Jeune à Paris fecit“. Auf den Marken kleine Embleme und Devisen, z. B. ein über einem Weihrauchbecken schwebendes Herz mit „Je n'en donne qu'à vous;“ — ein zunehmender Mond und „La vertu croist toujours“; — eine Schwalbe „Le froid me chasse“. Paris, Mitte des 18. Jahrhunderts.

Ostasiatische Kleinschnitzereien.

Die japanischen Netzke.

Im südlichen Gang.

Vor der Einführung europäiseher Moden in Japan pflegten dort Männer und Frauen aller Stände eine kleine, Inro genannte, mehrfächerige Lackdose und das Tabako-ire, ein Tabaksbesteek mit Täschchen und kleiner Pfeife, hängend im Gürtel zu tragen. Die Sehnur, welehe die Fächer des Inro zu einem gesehlossenen Behälter vereinigte, war wie diejenige, an welcher das Tabaksbesteek hing, an einem Knopf oder kleinen Schnitzwerk befestigt, welehe beide Netzke genannt werden. Diese Netzke gaben oberhalb des Gürtels dem an ihnen hängenden kleinen Geräthe Halt. Der knopfförmigen Netzke mit eingelegten Metallplatten ist bei den Metallarbeiten gedacht worden.

Knopfförmiges Netzke aus Elfenbein, versenktes Relief, mit der Geschichte vom Teufel, der als Frau verkleidet seinen ihm von Watanabe abgehauenen Arm entführt. Japan. Nat. Gr.

Die Netzke bieten sich entweder als linsenförmige, mit Reliefs oder Gravirungen verzierte Knöpfe dar, oder als kleine plastische Bildwerke. Zumeist sind sie aus Holz oder Elfenbein geschnitzt, bisweilen aus einer Nuss, einer Koralle, einer Muschelschale. Auch aus Lack, aus Porzellan oder Fayence, aus Metall gearbeitete kommen vor. Allen gemeinsam sind die zum Durchziehen der Schnur auf ihrer Rück- oder Unterseite angebrachten Löcher, durch welche sie sich von ähnlichen, nur zu decorativen Zwecken angefertigten kleinen Bildwerken der neueren Zeit unterscheiden. Die durch den Zweck der Netzke gebotene Kleinheit des Schnitzwerkes und die Rücksicht darauf, dass es rundlich und bequem der zugreifenden Hand seines Trägers sich einschmiege, haben den japanischen Künstler zu ganz eigenartigen Gebilden geleitet, welche an künstlerischer Gestaltung und liebevoller Durchführung dem Besten nicht nachstehen, was unter ähnlichen Beschränkungen je von europäischen Künstlern geleistet worden, vor diesem nicht selten noch den Vorzug harmloser Schalkhaftigkeit voraus haben.

Für die feinsten Netzke werden die dichtesten, feinfaserigsten Holzarten, das schönste indische Elfenbein, oder, wenn dieses fehlt, Wallrosszahn verarbeitet. Die künstliche Patinirung, welche im Grunde überall darauf hinausläuft, die Reize wohlgepflegten Alters vorzeitig zu wecken, wird auch hier geübt. Bei Elfenbeinfigürchen wird wohl das Haupt- und Barthaar dunkel gebeizt, der Mund roth getönt, ein Gewandmuster gravirt und schwarz ausgerieben. Verschiedene Stoffe werden verbunden; ein Elfenbein-Püppchen erhält hölzerne Gewandung, ein Ebenholz-Neger schleppt eine rothe Edelkoralle. Natürliche Eigenschaften des Stoffes werden fröhlich betont. Die rothe Schicht des gelben Hornes vom Schnabel eines Pfefferfressers giebt die rothen Wänglein und die vom Trinken geröthete Nase eines Shojo her, den der Volksglaube als immerdurstigen Gesellen sich vorstellt. Schwarze Glasperlen beleben die Aeuglein kleiner Thiere.

Auf einem hölzernen Pilz tummeln sich goldene Ameisen um eine elfenbeinerne Schnecke. Ueberall ein freies Schalten mit den Stoffen. Im südlichen Gang.

Die Motive der Schnitzer umfassen dasselbe grosse Gebiet, wie die Schwertzieraten. Nur treten die ernsten, der Sage und Geschichte entlehnten Vorwürfe hier mehr in den Hintergrund, da nicht nur der schwertbürtige Samurai, sondern jeglicher Handwerker und Kaufmann und nicht minder die Frauen der Inro und Tabako-ire und damit der Netzke bedurften. Das humoristische Element macht sich behaglicher breit. Der gewerbliche Beruf, welcher an den Stichblättern nicht zu Ehren kommt, darf hier sich offen geben. Während der Stichblatt-Künstler sich in seinen Reliefs zu landschaftlichen Stimmungsbildern, zu figurenreichen Kampfesscenen erheben kann, muss der Netzke-Künstler sich auf den Kern seines Motivs beschränken, kann er häufig nur durch eine Andeutung, ein Sinnbild sich verständlich machen. In dieser Koncentrirung der künstlerischen Darstellung liegt ein weiterer Reiz der Netzke aus der guten alten Schule — denen freilich nur zu viele, in unseren Tagen für den abendländischen Markt hergestellte kleine Schnitzwerke gegenüberstehen, welche Netzke nur dem Handelsnamen nach sind, in Wirklichkeit aber zwecklose Nippes, ohne die Reize, welche der japanische Schnitzer früher gerade in der feinfühligen Unterordnung unter den beengenden Zweck zu entdecken und zu entfalten verstand.

Knopfförmige Netzke aus Elfenbein.

Die Ken-Spieler. Auf beiden Flächen Flachreliefs; Vds.: Ein Vornehmer, bewehrt mit Schwert und Bogen, spielt mit dem ihm gegenüber sitzenden Dämon des Donners das Ken-Spiel; bei diesem sucht, ähnlich wie bei dem Mora-Spiel der Italiener, jeder der Spieler den Gegenspieler durch plötzliche Fingerbewegungen zu übertrumpfen; die Finger werden jedoch nicht gezählt, sondern stellen verschiedene Figuren dar, von denen immer die eine die andere ausstieht. Als Unparteiischer einer der Nio-Kongo, Holzkolosse indischen Ursprungs, die an den Tempelpforten Wache halten. Rs.: eine die Biwa spielende Dame. Bez. Hogan Rakumin.

Shoki als Teufelsjäger. Vds. mit versenktem Relief: Shoki hält ein rothes Teufelchen unter seinem grossen Strohhut gefangen. Rs. gravirt: Das Schwert Shoki's. Bez. Morinobu.

Watanabe no Tsuna's Erlebniss mit dem Teufel: Vds. mit versenktem Relief: Der Teufel hat den Helden, welcher bei dem jenem abgehauenen Arm drei Tage Wache hielt, in Gestalt einer alten Frau überredet, ihm den Arm zu zeigen und entflieht mit diesem, indem er seine wahre Gestalt annimmt. Rs. gravirt: Der Koffer, in dem der Held den Arm bewahrt hatte. Bez. Ikkosai Takazane. (S. d. Abb. S. 726.)

Kaneko, das starke Mädchen von Omi. Vds. in versenktem Relief: K. setzt den Fuss auf das Seil, das von dem wilden Pferde nachgeschleppt wird. Rs. gravirt: das im Laufe angehaltene Pferd. Bez. Hoyitsu.

Daikoku und Yebis. Vds. mit versenktem Relief: die beiden Glücksgötter, Yebis mit seiner Angel, Daikoku mit dem Hammer in komischem Entsetzen. Rs. gravirt: die Maus des Daikoku beisst den Fisch des Yebis in den Bauch. Bez. Ipposai (Schüler der Hoyitsu).

Wandernde Neujahrs-Tänzer. Vds. mit versenktem Relief: Der eine, Manzai, in alterthümlicher Tracht, mit einem Fächer, der andere, Saizo, mit einer kleinen Handtrommel. Rücks. ebenso: Tischchen mit Neujahrskuchen, Federball und Kelle. Bez. Ransho.

Im südlichen Gang.

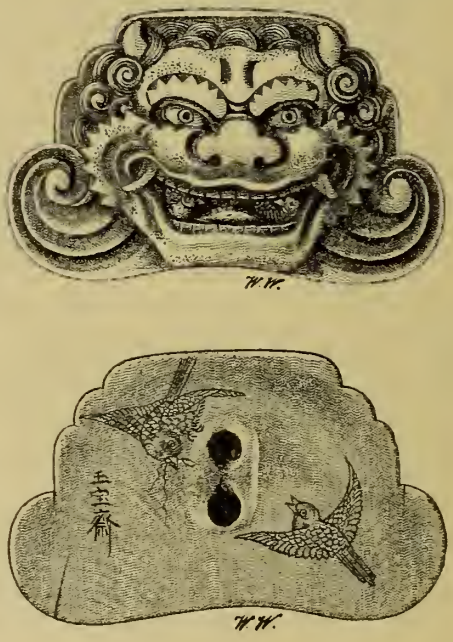
Geistererscheinung: Der Knopf aus Holz geschnitzt in Gestalt eines verwitterten Lotosblattes; dieses umschliesst in einem mit Trauerweidenzweigen gravirten Rähmchen ein bemaltes Elfenbeinrelief mit der gespenstischen Erscheinung eines Ertrunkenen. Bez. Minko.

Vollrund geschnitzte Netzke aus Elfenbein.

Darstellungen aus Mythen und Märchen: Fünf grosse chinesische Helden. Bez. Kinriusai. — Chinesischer Held zu Pferde mit zwei Begleitern. Bez. Hakuwo. — Der japanische Gelehrte und Schreibmeister Ononotofu mit dem Regenschirm reitet auf einem Riesenfrosch. Bez. Hakurio. — Der Dämon des Donners flickt seine geborstene Donnerpauke. Bez. Ikkosai. — Die beiden Alten aus dem Kindermärchen von Momotaro (Klein-Pfirsichlein) mit der Riesenpfirsich, aus der ihr tapferes Söhnlein entsprang. Bez. Ikkosai. — Der Bauer aus dem Märchen vom neidischen Nachbar findet mit Hülfe des klugen Hundes einen Schatz. Bez. Homin. — Die Masken der 7 Glücksgötter. Bez. Tadatchika. — Das Pferd des Sennin Tsugeng entspringt der Kürbisflasche. Unbez. — Ein Affe, als buddhistischer Priester verkleidet, auf Wellen. Unbez.

Figürliche Darstellungen aus dem Alltagsleben: Ein junges Mädchen rastet auf einem Reisigbündel. Unbez. — Eine Frau trägt vergnügt einen Riesen-Champignon auf dem Rücken. Bez. Tomomitsu. — Ein Mann rührt in einer Schüssel einen Teig an. Unbez. — Ein Knabe spielt mit einem (metallenen) Aal in einem Zuber. Bez. Masatchika.

Thiere und Pflanzen: Zwei bekleidete Affen im Kampf mit einem grossen Taschenkrebs. Unbez. — Ein Aeffchen in den Umschlingungen eines Dintenfisches (Octopus). Unbez. — Ein bekleidetes Aeffchen auf einer grossen Kastanie. Unbez. — Löwenfratze vom Giebel eines Tempels, in deren offenem Maul Sperlinge ihr Nest gebaut haben; auf der Rückseite gravirt fliegende Sperlinge mit Halmen zum Nestbau. Bez. Giokuhosai (S. d. Abb.) — Ein Paar Mandarin-Enten (Sinnbild ehelichen Glückes) in einem geflochtenen Käfig. Bez. Nagamitsu. — Blätter und Früchte des Gingko-Baumes. Bez. Masamitsu. — Bambus-Schössling. Unbez. — Korb mit Mispeln, Granaten und handförmiger Citrone. Bez. Ren.



Geschnitzte Vorder- und gravirte Rückseite eines Netzke aus Elfenbein, in Gestalt der Löwenmaske vom Giebel eines Tempels, in deren Rachen Sperlinge nisten. Bez. Giokuhosai. Nat. Gr.

Vollrund geschnitzte Netzke aus Holz und anderen Stoffen.

Darstellungen aus Mythen und Märchen: Der Buddha-Apostel Dharma als komisches Aufstehmännchen; sein Gewand schwarz und roth gelackt. — Die schöne Kiohime, zur schlangenförmigen Hexe verwandelt, ringelt sich um die Tempelglocke, unter die sich der Priester Dayogi geflüchtet hat. Bez. Tomokadzu. — Ein Nio-Kongo (bildlicher Tempelwächter) auf einer von ihm als Boot benutzten

Im südlichen Gang.

Netzke in Gestalt einer Shojo-Maske, gelb, die Haare, Backen und Nasenspitze roth, aus dem Schnabel eines Pfefferfressers. Bez. Seiunsai. Nat. Gr.

Riesensandale. Bez. Jugioku. — Die Dichterin Ononoko-matchi, im Alter zur Landstreicherin herabgesunken, rastet auf einem Baumstamm am Wege. Unbez. — Okame, eine der alten Shinto-Göttinnen, als Tänzerin; das in der üblichen Weise pausbäckig dummlächelnd dargestellte Gesicht aus Elfenbein eingesetzt. Unbez. — Maske des alten Mannes Okina aus den No-Tänzen. Bez. Shugetsu. — Maske eines Shojo — eines mythischen, trinkfrohen Uferbewohners, aus dem gelb-rothen Schnabel eines Pfefferfressers. Bez. Seiunsai (S. d. Abb.)

Darstellungen aus dem Alltagsleben. Ein hockender Mann, schreiend über den Schmerz, den ihm die mit einem Räucherkerzchen auf seiner Brust entzündete Moxa verursacht. Bez. Miwa. — Ein einäugiger Amma (Masseur). Bez. Giokkei. — Ein junges Mädchen Seeohren feilhaltend.

Thiere und Pflanzen: Alte und junge Maus, an Reisähren knuspernd. Bez. Ikkosai. — Rund zusammengelegte Maus. Bez. Yoshihisa. — Maus mit Erbsenschote. Bez. Ikkan. — Fledermaus an einem Dachziegel mit dem Wappen der Daimio von Yagiu. Unbez. — Liegender Hund mit Halsband. Unbez. — Rundgelegter Hahn. Bez. Ippo. — Trommel, darauf ein Hahn in versenktem Relief. Bez. Tosio. — Schlange, sich um einen zertrümmerten Schädel windend. Bez. Sessai. — Alte Schildkröte, auf deren Rückenschild zwei junge. Unbez. — Grosse Landschnecke, am eigenen Gehäus kriechend. Unbez. — Ein Regenwurm wälzt sich auf einer abgetragenen Sandale. Bez. Riosai.

Arbeiten des Japaners Gamboun.

Eine Sonderstellung unter den Meistern der japanischen Kleinkunst behauptet Gamboun, ein in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebender Künstler, in dessen Werken die Schnitzkunst sich mit den Hülfsmitteln der Metallarbeitung verbindet, um an kleinen Gegenständen, Dosen, Pinselhaltern, Pfeifen-Etuis, Netzkes, den Mikrokosmos der Natur reizvoll sich regen zu lassen. Haben auch andere Meister ihre Grösse in der Darstellung solchen Kleinlebens gesucht und gefunden, so überragt doch sie alle Gamboun durch seine Darstellungen aus dem Leben der Ameisen, die fast an keinem seiner Werke fehlen; „le chantre de la gent fourmilière“ nennt ihn daher Louis Gonse.

Die Sammlung besitzt zwei ausgezeichnete Werke Gamboun's: Einen Pinselhalter als „Kiefer von 1000 Jahren“ aus dem Wurzelende eines knorrigen, ausgehöhlten Baumstammes, die Ein- und Auflagen aus verschiedenfarbigen Metallen (Silber, Kupfer, Shakudo, Blei) stellen oben langnadelige Kieferzweige und ein um den Stamm gewundenes Seil mit angehängten Halmen und geweihten Papierstreifen (Gohei) dar, wie man sie durch ihr Alter ehrwürdigen Bäumen zu widmen pflegt; unten an der Wurzel sprossende Gräser; dazwischen schleppen glänzend schwarze, gelbbeinige Ameisen ihre Puppen. Bez. Gamboun. (Geschenk des Herrn Geh. Commerzienrath Th. Heye.)

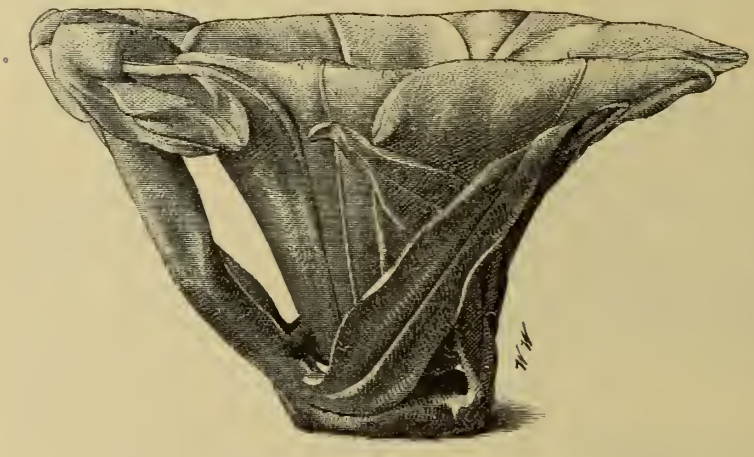
Eine Dose von unregelmässiger Gestalt, geschnitzt aus einem Wurzelknorren, belebt von kleinen Ameisen aus verschiedenfarbigen Metallen; der Deckel aus Holz geschnitzt, in Form eines umgekehrten Pilzes, auf dem eine elfenbeinerne Schnecke sich vor einer grossen schwarzen und einer kleinen gelben Ameise zurückbäumt; innen und unten mattschwarz gelackt. Bez. Gambun Rojin. (Geschenk des Herrn S. Bing in Paris.)

Chinesische Schnitzarbeiten.

Im südlichen Gang.

Unter den Schnitzstoffen der Chinesen nimmt das Elfenbein von Alters her eine wichtige Stelle ein. In früherer Zeit scheint man es stets, sowohl bei figürlichen Arbeiten, Statuetten buddhistischer oder taoistischer Heiligen, wie bei ornamental behandelten Gefässen und Geräthen polychromirt zu haben. Im 18. Jahrhundert jedoch wurde, dem abendländischen Geschmack entsprechend, das Elfenbein für die Exportwaare unbemalt belassen. Das war auch die Zeit, wo an Stelle des grossen Stiles, der die älteren chinesischen Sculpturen auszeichnet, jene Künstelei trat, die in der Ueberwindung technischer Schwierigkeiten und der Häufung kleinlicher Decorationsmotive den Europäern zu Gefallen lebte und noch heute die Exportwaare der Chinesen beherrscht.

Von den sonstigen Schnitzstoffen der Chinesen begegnet uns das Horn des Rhinoceros besonders häufig bei Schalen, deren man sich zum Spenden des Opferweines bediente. Mit vielem Geschick sind die geschnitzten Verzierungen der natürlichen, unregelmässigen Form des Hornes angepasst.



Schale zum Spenden des Opferweins, geschnitzt aus dem Horn des Rhinoceros. China. 18. Jahrhundert. 1/2 nat. Gr.

Nashorn-Schalen zum Spenden des Opferweines: mit einem Griff, eckig stilisirte Drachen auf Mäandergrund in ganz flachem Relief und frei bewegte, am Gefäss kriechende, kleine Drachen in vollrunder Arbeit. — Durchbrochen gearbeitete Bäume auf Felsen am Ufer eines überbrückten Flusses, Bootfahrer und Wanderer; — in Gestalt eines kelchförmig umgeschlagenen Lotosblattes, auf dessen warzigem, als Griff dienendem Stil eine Cikade sitzt; daran aussen in durchbrochener Arbeit Schilfblätter und Lotosblüthe, innen in flachem Relief Blätterrosetten der Wassernuss; — die vierte — hier abgebildete, verwendet das Motiv einer grossen Lilienblüthe, deren beblätterter Stiel als Griff dient. (Geschenk des Herrn Dr. Heinrich Traun.)

Gute Beispiele farbiger Bemalung bieten die frei geschnitzten Blüthenzweige auf dem feinen Elfenbeingeflecht zweier Blattfächer aus der Zeit des Kaisers Kienlung, Mitte des 18. Jahrhunderts. Die Blätter haben eine Fassung von Schildpatt; die hölzerne Mittelrippe ist mit Zierstücken aus Goldblech, Bernstein, Perlmutter belegt; den Griff umgiebt eine kupferne, emaillirte Hülse, deren Knauf und Zwinge bei dem einen Fächer aus grünem Elfenbein, bei dem anderen aus Agat bestehen. Am Griff verknotete Schnüre mit langen Seidenquasten.

Japanisches Inro. Dohlen vor dem Mond in feinem, schwarzem Lackrelief auf Goldlackgrund. Neuere Arbeit. 4/5 nat. Gr.

Japanische Lackarbeiten.

Im südlichen Gang.

Unter allen technischen Künsten Japans nahm die Lackarbeit von Alters her eine bevorzugte Stelle ein und behauptet sie noch heute. Die Japaner haben die Eigenschaften des eigenartigen Rohstoffes, den ihnen der Saft ihres Lackbaumes (Rhus vernicifera D. C.) darbot, so vielseitig auszunutzen verstanden, dass kein anderes Volk es ihnen darin gleichzuthun vermocht hat. Ihre Lehrmeister, die Chinesen, sind von ihnen auf diesem Gebiete seit Jahrhunderten schon überflügelt worden. Während die europäischen Lacke ein künstliches Gemisch von Harzen, fetten Oelen und Terpentinöl sind, ist der japanische Lack im Wesentlichen ein Naturerzeugniss. Seine grosse Härte, sein Spiegelglanz und seine Widerstandskraft gegen kochendes Wasser, gegen Alkohol und selbst gegen Säuren in kaltem Zustande sind Vorzüge der japanischen Lackwaare, welche von der europäischen nie erreicht worden sind. O. Korschelt's und H. Yoshida's chemische Untersuchungen, J. J. Rein's gewissenhafte Beobachtungen des Verfahrens der japanischen Lackarbeiter haben uns in neuerer Zeit über die technischen Ursachen jener Vorzüge aufgeklärt, uns damit aber auch der Hoffnung beraubt, es den Japanern auf diesem Arbeitsgebiete gleich thun zu können.

Der natürliche, sich im Lichte schwärzende Rohlack ist eine Art Gummiharz, dessen vorwiegender und wichtigster, bei den besten Sorten bis auf 85 Gewichtstheile von 100 steigender Bestandtheil die Lacksäure oder Uruschinsäure ist. Auf diese Lacksäure wirkt ein ebenfalls im Rohlack enthaltener Eiweisskörper beim Trocknen derselben in feuchter Luft als Ferment, wodurch die Lacksäure in Oxy-Uruschinsäure über-

Im südlichen Gang.

geht. Letzterem, in allen Lösungsmitteln für Lacksäure unlöslichen, von Kali- und Natronlauge, von Ammoniak und von den Säuren — mit Ausnahme starker Salpetersäure — nicht angegriffenen Bestandtheil wird das ausserordentliche Widerstandsvermögen japanischer Lackanstriche zugeschrieben.

Wie der dem Lackbaum entzogene Rohlack gereinigt und von dem Ueberfluss beigemengten Wassers befreit, wie er durch Färbung mit Gummigutt zum Grundlack für den Nashi-ji genannten Aventurin-Lack zubereitet oder durch Zusatz von Zinnober roth, von Eisensalzen schwarz gefärbt, wie durch Mischung rothen und schwarzen Lackes brauner gewonnen wird und über alle sonstigen mit dem Rohstoff und seiner Zubereitung und Verwendung zusammenhängenden Fragen hat uns J. J. Rein gründlich unterrichtet.

Der Körper der zu lackirenden Gegenstände besteht in der Regel aus Holz, vorwiegend dem Holz von Nadelbäumen, am besten der Retinispora obtusa. Dem Lackiren geht eine sorgfältige Zubereitung des Grundholzes voraus, die dasselbe unabhängig von der Luftfeuchtigkeit machen, sein Werfen und Reissen verhindern soll. Alle Astknoten, Leimfugen und schadhaften Stellen werden ausgefalzt und mit erhärtendem Kitt ausgefüllt, sodann die Flächen mit Papier oder Leinwand beklebt, und hierauf dünne Schichten eines erhärtenden Breies aus Ockerpulver mit Lack, etwas Ziegelmehl und Kleister oder aus anderen Bestandtheilen aufgestrichen, jede neue Schicht erst, nachdem die voraufgehende an der Luft langsam getrocknet und durch Abschleifen von allen Unebenheiten befreit ist. Als Abschluss der Grundirung folgt ein erster Anstrich glänzend schwarzen, dickflüssigen Lackes, der im staubfreien feuchten Raum getrocknet und dann mit feinster Holzkohle abgeschliffen wird, bis die Flächen völlig glatt, aber glanzlos sind.

An dieses Grundiren, dessen Umständlichkeit und Sorgfalt für die Güte der Waare wichtig sind, knüpfen sich sehr verschiedenartige Ausschmückungsarbeiten, je nach der besonderen Art der gewünschten Waare.

Bei dem Goldlack befolgt der Makiye-shi (Goldlackirer) äusserst langwierige Verfahren, deren gewissenhafte Beobachtung zugleich mit der Verwendung echten Goldstaubes die hohe Kostbarkeit der besten Waare dieser Art erklärt.

Bei einem dieser Verfahren wird die Zeichnung mit feinem Pinsel in Bleiweiss und Wasser auf den matten schwarzen Grund frei entworfen und mit einem Gemisch aus Eisenoxyd und gereinigtem flüssigen Rohlack angelegt. So lange dieser Lack noch frisch ist, werden das Gold und Silber oder sonstige Farben in Pulverform darauf gestreut, lockerer oder dichter, je nach der beabsichtigten Wirkung. Sollen die Malereien in der Fläche bleiben, so wird ihnen ein Anstrich aus hellerem Lackfirniss gegeben und dieser polirt. Erhabene Goldlackmalereien können erst ausgeführt werden, nachdem diese Arbeit im Grunde der Fläche beendet ist.

Um das flache Relief herzustellen, giebt man dem durch die Umrisszeichnung begrenzten Grunde zunächst einen Anstrich aus dünnflüssigem, mit Eisenoxyd gemischtem Lack, den man mit Kohlenpulver und etwas Auripigment bestreut. Auf diesen Grund modellirt man sodann das Relief aus einer Kittmasse, die aus schwarzem Lack, Kienruss, etwas Bleiweiss und Kampfer besteht. Das fest haftende und erhärtende Relief

wird mit zugespitzter Holzkohle bis in die feinsten Furchen hinein geglättet, über einem Lackanstrich mit Gold bestäubt, dieser mit dünnem Lack überzogen, mit Kohle geglättet und endlich auf das sorgfältigste polirt. Im südlichen Gang.

Häufig wird anstatt des schwarzen Grundes der Goldgrund angewendet. Man stellt ihn her durch Streuen von Goldpulver auf einen noch feuchten Anstrich dünnen Lackes, Trocknen, Abschleifen und Wiederholen dieses Verfahrens, bis ein völlig gleichförmiger Goldspiegel erzielt ist. Sehr beliebt ist der Aventurinlackgrund, japanisch Nashi-ji oder Birnengrund genannt, vom Vergleich seiner bei alten Stücken weitläufig gekörnten Oberfläche mit der rauhen, gesprenkelten Haut der japanischen Birne. Statt als feines, ungreifbares Pulver wird hierbei das Gold in Form eines gröberen Pulvers, kleiner Schüppchen oder Blättchen auf den feuchten Lack gestreut. Die in diesen gebetteten Goldtheilchen wirken durch die gelblich durchscheinende, sorgfältig polirte Lackschicht ähnlich wie die blanken Kupfertheilchen in der Glasmasse des künstlichen Aventurins. Bei geringeren Arbeiten wird mit Bronze- oder Zinnpulver in dem gelb gefärbten Lack eine dem Golde ähnliche Wirkung erzielt.

Mit diesen hier nur ganz oberflächlich skizzirten Verfahren der Goldlackarbeiter oder Makiye-shi verbinden sich andere technische Hülfsmittel von unübersehbarem Reichthum. Ein Theil von ihnen beruht auf dem Einlegen von dünnen Blättchen von Gold oder Silber in den noch weichen Lack, sei es, dass man das Metall den Umrissen einer Blume, eines Blattes oder eines Wappens gemäss zuschneidet, aufklebt und mit einer Goldlackzeichnung versieht, sei es, dass kleine rechteckig zugeschnittene Goldblättchen mosaikartig in den Lack gebettet werden. Auch macht sich der Lackarbeiter die Schnitzkunst, die metallotechnischen Gewerbe, die Keramik dienstbar, indem er seine Goldlackreliefs durch Einlagen von Einzelheiten aus gebeiztem Elfenbein, Perlmutter, Korallen oder anderen Schnitzstoffen, oder aus fein ciselirtem Edelmetall bereichert, oder gar Reliefs aus glasirtem Thon in die gelackten Flächen einfügt. Jene Unabhängigkeit von der herkömmlichen technischen Regel, jene individuelle Freiheit kunsttechnischen Schaltens, deren sich der japanische Künstler erfreut, ohne jemals ihnen zu Liebe die gewissenhafteste, auf unverwüstliche Dauerhaftigkeit abzielende Sorgfalt der Arbeit zu vergessen, sind Ursachen, dass aus dem Boden der alten, ehrfurchtsvoll gehüteten technischen Ueberlieferung fort und fort neue Blüthen entspringen.

Inro, gelacktes Holz mit Einlagen. Eichhörnchen aus Holz, Weinblätter theils Goldlack, theils grünes Elfenbein, Trauben Perlmutter, Wasser Silber. Nat. Gr.

Im südlichen Gang.

Die Dauerhaftigkeit und Schönheit der japanischen Lackarbeit erklärt ihre ausgedehnte Anwendung im Hausrath der Japaner. Dieser beengt seine Wohnräume nicht durch allerlei überflüssige, keinem Gebrauchszweck dienende Möbel, Geräthe und Gefässe mit denen der moderne Europäer seine Zimmer gleich einem Kuriositätenladen anfüllt. Weder Schränke, Kredenzen, Kommoden, noch Tische, Bänke, Stühle, Bettgestelle, noch die unzähligen Nippes der Europäer beengen die japanische Wohnung. Je nach dem Bedürfniss des Tages oder der Nacht werden die kleinen, leichtbeweglichen Möbel und Geräthe herbeigetragen und aufgestellt, um nach dem Gebrauch wieder bei Seite geschafft zu werden.

Die meisten dieser Möbel bestehen aus gelacktem Holz. In reicheren Häusern finden sich gelackte Bortgestelle (Etageren), unten mit Schieb- oder Klappthüren, oben mit wechselvoll angeordneten Börtern. Aehnliche, kleinere Bortgestelle dienen zum Bewahren der Bücher, besonders vornehmer Damen. Niedrige, nur einen bis anderthalb Fuss hohe, gelackte Tische von länglich rechteckiger Form dienen dem Schreibenden. Auf quadratischen, gelackten Tischchen werden die Gerichte in gelackten Schalen vor dem in hockender Stellung Speisenden aufgetragen. Trocknes Backwerk und gedörrte Früchte werden in gelackten Dosen bewahrt und aus gelackten Schälchen schlürft man den erwärmten Reiswein und die scharf gesalzenen Suppen. Grosse, gelackte, truhenförmige Kasten, deren Deckel lose übergestülpt und durch umgebundene Seidenschnüre geschlossen werden, dienen als Behälter der Gewänder und Waffen. Auf leichte, gelackte Gestelle wurden die Schwerter abgelegt, welche der schwertbürtige Japaner alten Schlages im Gürtel zu tragen pflegte. Unzählige Arten gelackter Kasten dienen den verschiedensten Zwecken; von ihnen sind wichtige Bestandtheile jedes feineren Haushaltes die stets paarweise vorhandenen Schreibkasten, von denen der grössere, mit einem umrandeten Einsatzbrett versehene, verschiedene Papiersorten, der kleinere flache, dem grossen ähnlich verzierte, den Reibstein, den kleinen Wasserbehälter, die Tusche und Pinsel enthält. In kleinen Kasten mit Schubfächern bewahren die Frauen ihre Schmuckkämme, Haarnadeln und kleinen Geräthe, deren sie bei der Pflege ihres Haarputzes bedürfen. Kasten von hoher sechskantiger Gestalt enthalten die bemalten Muschelschalen für ein in Damengesellschaft beliebtes literarisches Gesellschaftsspiel; andere Kasten die mit goldenen Blumen bemalten schwarzen Holztäfelchen, das zierliche Silbergeräth und die Döschen und Päckchen mit Räucherwerk, deren die elegante Welt für die Riechspiele bedarf. Schmale, lange Kasten dienen zur Bewahrung von Schriftstücken, und, verschlossen mit Schnüren, deren künstliche, dem Eingeweihten bedeutsame Verknotung die Stelle unserer Siegel vertrat, früher auch zur Versendung von Briefen. Die Schwert- und Dolchscheiden der Männer, die Kämme der Frauen, die Inro genannten, mehrfächerigen Büchschen, in denen beide Geschlechter kleine Mengen von Erfrischungsmitteln oder Parfüms am Gürtel hängend tragen, werden mit gelackter Arbeit verziert. Kaum giebt es, von den Kochgeschirren abgesehen, irgend einen Gegenstand des häuslichen oder persönlichen Gebrauches, der nicht gelegentlich mit gelackter Arbeit ausgestattet vorkäme. Endlich spielt der Lack eine wichtige Rolle in der Polychromie der japanischen Holzbauten. Nicht nur, dass Innendecorationen in Lack ausgeführt werden, auch die farbige Erscheinung des Aeusseren alter Tempel

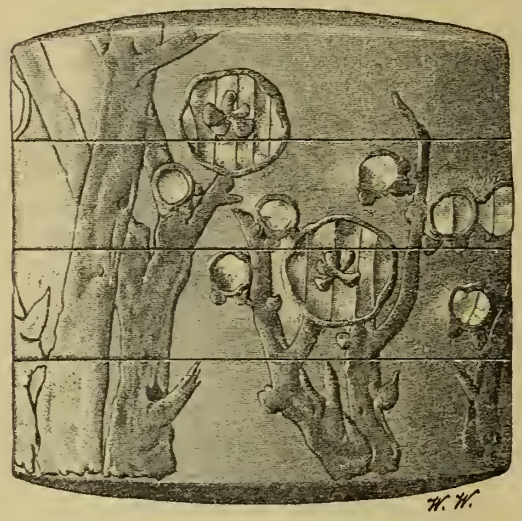
beruht zum Theil auf der gelackten Arbeit, deren unverwüstliche Dauer sich hier und an Brückengeländern, die allen Unbilden des Wetters ausgesetzt sind, glänzend bewährt. (Näheres über diese und andere Gegenstände des japanischen Hausraths und die Polychromie der japanischen Tempel in des Verfassers „Kunst und Handwerk in Japan“.) Im südlichen Gang.

Die ältere Geschichte der japanischen Lackkunst liegt für uns noch im Dunkel. Was japanische Schriftsteller über das fast vorgeschichtliche Alter dieses vornehmsten ihrer Kunstgewerbe und über die hohe Stufe berichten, die es schon vor einem Jahrtausend erreicht habe, vermögen wir an der Hand der Alterthümer noch nicht zu controlliren. Wohl giebt es deren in alten Tempelschätzen, wo sie von den Priestern wegen der mit ihnen verknüpften geschichtlichen Erinnerungen ehrfurchtsvoll gehütet werden, so im Todaiji-Tempel zu Nara der Kasten für die Priesterschärpe des im 6. Jahrhundert lebenden Shotoku Taishi, ebendort die Schwertscheide des Kaisers Shomu aus dem 8. Jahrhundert. Diese Scheide zeigt in schwarzem Grunde flache goldene Blumen und Thiere, deren Zeichnung mit Goldstaub auf den schwarzen Grundlack aufgetragen, dann mit schwarzem Lack überzogen und durch Abschleifen dieses Ueberzuges wieder freigelegt ist. Ob aber die Ueberlieferungen, nach denen die Japaner das Alter dieser und ähnlicher Stücke bestimmen, einer gewissenhaften Kritik Stand halten werden, steht dahin. Wenn wir uns vergegenwärtigen, wie bei uns ähnliche Ueberlieferungen, die kunstgewerbliche Altsachen mit historischen Persönlichkeiten, z. B. Karl dem Grossen oder der h. Hedwig verknüpfen, sich verflüchtigen, sobald man ihnen mit historischer Kritik naht, können wir nicht leicht auf Treu und Glauben hinnehmen, was uns die japanische Ueberlieferung Aehnliches erzählt.

Japanischen Quellen nach verband man schon in jener Zeit, aus der die erwähnten Stücke stammen, die Lackarbeit mit dem Auflegen von Goldblättchen und mit Perlmutter-Einlagen. Schon zu Anfang des zehnten Jahrhunderts soll der Nashiji-Lack erfunden sein; aus dem zwölften werden Figurenmalereien in Goldlack und mit Gold gelackte Ochsenkarren erwähnt, deren sich der hohe Adel bediente; damals, unter der Regierung des Kaisers Takakura soll die Goldlackarbeit schon zu höchster Vollendung gediehen sein. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts nahm unter dem Shogun Yoshimasa die Lackkunst neuen Aufschwung. Sie dehnte ihr Verfahren auf die erhabene Goldlackarbeit — Taka-makiye — aus und zog auch Landschaften in den Kreis ihrer Darstellungen. Lacke aus der Zeit Yoshimasa's werden in Japan über Alles geschätzt. Erst vom 16. Jahrhundert an werden uns auch die Namen von Lackkünstlern überliefert. Unter ihnen der auch als Maler berühmte Koetsu vom Ende des 16. Jahrhunderts, dann Shiunshio in Yedo. Die Periode Genroku der japanischen Zeitrechnung, gegen Ende des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts, war, wie für alle Zweige der japanischen Kunst, auch für die Lackkunst eine Zeit höchster Fruchtbarkeit. Damals soll zuerst das Giyo-bu-Nashiji benannte Verfahren aufgekommen sein, den Lack durch die mosaikartige Einlage eckiger Stückchen Goldfolie zu bereichern. Damals hat Ritsuo (auch Haritsu Saiku genannt) zuerst die Einlage emaillirter oder bemalter Thonreliefs in gelackte Flächen angewandt und Korin, der berühmteste aller Lackkünstler Japans, ganz neue Wege eröffnet, indem er seine impressionistische Malweise, welche die Natur nur in grossen Massen wie im

Im südlichen Gang.

Fluge erfasste, auf die mit Blei und Perlmutter ausgelegte Goldlackarbeit übertrug. (S. d. Abb.) Die Lacke dieser Zeit, Jokenin-Lacke genannt von dem posthumen Namen des damals regierenden, prachtliebenden Shogun Tsunayoshi, sind seither nicht übertroffen worden, wenngleich das 18. Jahrhundert und auch noch die erste Hälfte des 19. noch viele glänzende Arbeiten hat entstehen sehen. Während der grossen Blüthezeit der Lackkunst begründete Ateliers und Künstlerschulen haben lange Zeit fortbestanden und ihr Ansehen von Geschlecht zu Geschlecht unter dem Namen ihres ersten Meisters aufrecht erhalten. Solche Schulen waren u. A. die in Yedo arbeitende der Koma-Meister, und die ebendort thätige der durch ihre Inros ausgezeichneten Kadjikawa-Meister. Einer Zeit oberflächlicher Missachtung der alten Kunst und drohender Entnervung durch den Einfluss des europäischen Geschmackes ist neuerdings in Japan ein Rückschlag gefolgt, früh genug, um wenigstens die noch lebendigen technischen Ueberlieferungen der guten Zeit zu erhalten und, wie es scheint, auch kräftig genug, um die nationale künstlerische Tradition zu behaupten.



Japanisches Inro, Goldlack mit Perlmutter-Einlagen, Bez. als Werk des Korin, ca. 1700. 4/5 nat. Gr.

Möbel und Kasten für den Schreibenden.

Schreibtisch von alter Kamakura-bori-Arbeit. Die 1,36 m lange und 0,61 m breite, mit schwarzem Gewebe überzogene Platte ist mit ihren Schmalseiten auf einem 0,29 m hohen, aus zwei Theilen bestehenden Untersatz befestigt. Der eine dieser Untersätze zur Rechten des kauernden Schreibers besteht aus einem geschlossenen Kasten, in dem vorn 3 und an der Aussenseite 5 Schubladen angebracht sind; der Untersatz zur Linken besteht aus einem 0,04 m dicken, durchbrochenen Fuss, oben mit consolartiger Erweiterung, in die seitlich drei kleine Schubladen eingelassen sind. Das ganze Möbel in hohem, aus Holz geschnitztem, vielfach unterschnittenem, stellenweis durchbrochen gearbeitetem und schwarz, dunkelgrün, roth, dunkel- und hellbraun mit reicher Anwendung von Gold in mehreren Tönen gelacktem Relief verziert mit wachsenden Päonien, Magnolien, Kamellien, Chrysanthemum und anderen grossblüthigen Stauden, mit Reben, handförmigen Citronen und fruchttragenden Gingkozweigen; dazwischen sitzende und fliegende Vögel, Papageien, Sperlinge, Kraniche, Fohovögel und an der rechten Kastenwand glückbringende alte Schriftzeichen. — Dieser Schreibtisch ist ein ausgezeichnetes Beispiel des alten Kamakura-bori, jener gelackten Schnitzarbeit, die nach japanischen Quellen schon zu Anfang des 10. Jahrhunderts aufkommt, gegen Ende des 12. in Kamakura, das damals Sitz der kaiserlichen Regierung war, gepflegt wurde und von dieser Stadt seinen Namen trägt, seit dem Jahre 1573 aber nicht mehr angefertigt sein soll.

Im südlichen Gang.

Tuschkasten nebst niedrigem Schreibtischchen und Bortgestell, zusammengehörig und daher in gleicher Weise verziert. Auf einem Grund von schuppenförmig stilisirten Wellen, zwischen denen hie und da silberne Schaumkämme, erheben sich mit alten Kiefern bewachsene Felseninseln und segelnde Schiffe in mehrfarbigem Goldlackrelief (Taka-makiye) mit Goldmosaik (Giyô-bu-Nashi-ji) und Auflagen kleiner erhabener gestanzter Blätter und Blumen aus grünem und gelbem Gold. Eckbeschlag des Tischchens und des Gestelles aus geschwärztem Silber. Das Gestell behängt mit violetten Seidenquasten. Erste Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Papierkasten nebst Tuschkasten. Auf schwarzem Grund in erhabenem Gold- und Silberlack (Taka-makiye) Chrysanthemumstauden hinter einer Einfriedigung von Täfelwerk, dessen Füllungen gemasertes Holz nachahmen (Mokume-Arbeit). Innenfläche Nashiji-Lack. Zu diesem Kastenpaar gehört der kleine, Seite 144 abgebildete Tropfenzähler in Form eines Chrysanthemumzweiges. — Auf einem Grunde von unechtem alten Nashiji-Lack in flachem Relief ein Mumebaum, dessen Blüthen mit Metallfolie belegt sind und auf dem (am Tuschkasten) ein Raubvogel sitzt. Auf der Innenfläche der Deckel Kaki-Zweige. (Geschenkt von Herrn Paul Weigert in Yokohama.)

Papierkasten. Feiner alter Nashiji-Lack. Aussen in mehrfarbigem Goldlackrelief (Taka-makiye) mit aufgelegter Goldfolie aus Reisigbündeln gebundene, im Zickzack geführte Gartenhecke, umrankt von blühendem Kürbis. Innen blühende Hagibüsche und Susuki-Gras in gleicher Ausführung.

Tuschkasten. Aussen auf schwarzem, mit Gold und Silber bestäubtem Grund in feinem Goldlackrelief (Taka-makiye) mit Goldfolie und Goldmosaik (Giyô-bu-Nashi-ji) eine Landschaft bei Regenwetter, welche einen umhegten Garten und ein Wohnhaus mit geöffneten Schiebethüren darstellt. Innen auf Nashiji-Grund in Goldlackrelief mit Goldfolie Chrysanthemumstauden. Der Tropfenzähler in Gestalt einer Nasubi-Frucht (Solanum melongena). — Auf Nashiji-Grund aussen eine Flusslandschaft, im Hintergrunde Kiefern, im Vordergrund die Blumen der Hara. Innen der grosse Herbstmond hinter bethautem Susuki-Gras. — Aussen in Goldlackrelief ein Setzschirm, die Rückseite mit Shippo-Grundmuster, die Vorderseite mit wilden Gänsen in Silbergrund. Innen ein mit Bambus verzierter Fächer nebst Mume- und Kiefer-Zweigen. — Aussen in schwarzem, mit Gold bestäubtem Grund ein auf einem blühenden Mumebaum schlafender Fasan. Im Hintergrund Bambus vor der grossen Mondscheibe. Innen zum Trocknen aufgehängte Reisgarben, über denen Sperlinge flattern, verscheucht durch Vogelklappern, die von einem unter einem Schutzdach verborgenen Manne bewegt werden. — Aussen in schwarzem Grund eine flache Blumenschale in Silberlack, darin auf einem mit Goldmosaik belegten Felsen eine wachsende Gardenia mit weissen Perlmutterblüthen und goldenen Blättern. Auf dem Rand der Schale ein kleiner Vogel in dunkelgrünem, mit Gold bestäubtem Lackrelief. — Auf schwarzem Grund ein Reiter in höfischem Gewand, ausgeführt in Einlagen aus Blei und Perlmutter mit Goldlackmalerei; innen goldene Kiefern mit bleierner Schneelast. Art des Kôrin, dessen Bezeichnung das Stück trägt, jedoch spätere Arbeit.

Möbel, Behälter, Gefässe für andere Zwecke des Haushaltes.

Grosse Kleidertruhe, glänzend schwarzer Grundlack, durchzogen von goldenen Ranken, zwischen denen ausgerissene junge Kiefern und Wappenrunde (Mon) mit drei Aoi-Blättern (Asarum caulescens) verstreut sind. Dieses Mon wurde geführt vom Geschlecht der Tokugawa, dem die letzten Shogune angehörten, aber noch von anderen Familien des hohen Adels. Dasselbe Mon gravirt in den Metallbeschlägen. Die Griffe an den Schmalseiten dienten zum Durchstecken einer Tragstange bei Reisen. (Geschenk des Herrn Herm. Paechter in Berlin.)

Im südlichen Gang.

Würfelförmiger Kasten mit Stülpdeckel; auf glänzend schwarzem Grund in erhabenem Goldlack mit Nashiji wachsende Kiefern, Bambus, Mumebäume und Wappenrunde, der Schmetterling der Ikeda (Okayama), und das Glycinen-Mon der Shinjo.

Kleiner achteckiger Kasten mit Untersatz, in glänzend schwarzem Grunde goldene Ranken, zwischen denen Pawlonia- (Kiri-) Motive und Wappen der Hosokawa (grosse runde Scheibe, umgeben von acht kleinen Scheiben) verstreut sind.

Kleiner würfelförmiger Kasten mit abgeschrägten Seitenkanten und vier Füssen; die Wände wagrecht gefurcht. In Nashiji-Grund grosse Blumenranken (Clematis) in Takamakiye-Arbeit mit dem Aoi-Wappen des Tokugawa-Geschlechtes.

Die vier vorerwähnten Lackarbeiten gehören zu der im Handel als Daimio-Lacke bezeichneten Art, eine Benennung, die weder geschichtliche noch technische Bedeutung hat und sich nur darauf bezieht, dass derartige Stücke einst zu dem Hausrath japanischer Fürsten, der Daimios, gehörten, deren Wappen sie tragen.

Hoher achteckiger Kasten für das Muschelspiel, auf Nashiji-Grund Taka-makiye-Arbeit mit Giyôbu-Mosaik aus Gold und Silber. Auf dem Deckel fürstliche No-Tänzer, denen hohe Persönlichkeiten von der Veranda aus zuschauen; an den Seiten, durch goldene Wolken getrennt, verschiedene Scenen vornehmen Lebens: in einem offenen Gemach Frauen, die von einem vor der Gartenhecke stehenden vornehmen Jüngling belauscht werden; ein kaiserlicher Wagen, dessen unsichtbar im Innern schreibendem Insassen ein Höfling mit dem Tuschkasten aufwartet, während die Diener und Bannerträger ausruhen. Alle diese Scenen sind den Genji-Monogatari entnommen, einer Novellen-Sammlung, in der die Dichterin Murasaki-Shikibu gegen das Ende des 10. Jahrhunderts christl. Zeitrechnung die Liebesabenteuer des Prinzen Genji geschildert hat. Das Deckelbild bezieht sich auf die 7. Novelle „Momiji-ga“ oder „Ahornfest“, bei dem Genji, das Haupt mit Ahornzweigen geschmückt, vor dem kaiserlichen Hofstaat den Tanz „Oceans Wogen“ aufführt. Die Scene an der Gartenhecke bezieht sich auf die 5. Novelle „Waka-Murasaki“ („Jung-Veilchen“). In dieser beginnt ein Abenteuer Genji's damit, dass er, hinter einer Gartenhecke verborgen, einige Damen belauscht, unter denen eine Frau von vornehmer Haltung durch ihr kurz geschnittenes Haar sich als Nonne zu erkennen giebt. Die Scene mit dem Hofwagen bezieht sich auf die 14. Novelle „Myo-tzukushi“ („der Pegel“); des Prinzen Freund Koremitsu hält das Schreibzeug für Genji, der in seinem Wagen einen poetischen Gruss an eine von ihm geliebte schöne Hofdame dichtet, von deren Vorbeifahrt in einem Boote er auf seiner Reise vernommen hat. Nicht alle diese Bilder sind unmittelbar der Dichtung entnommen; Einschaltungen in den vom Dichter geschilderten Lauf der Ereignisse erlaubt sich auch der japanische Maler. — Innen mit buntem Seidenstoff ausgeklebt. 18. Jahrhundert. — Der Untersatz mit Kranich- und Schildkröten-Runden auf Nashiji-Grund von jüngerer Arbeit. — (Geschenk des Herrn Shioda, kais. jap. Kommissars auf der Wiener Weltausstellung v. 1873.)

Rechteckiger Kasten für ein Gesellschaftsspiel. Aussen und innen auf Nashiji-Grund Schmetterlinge in Lackrelief mit Silber. Ebenso verziert ein Einsatzbrett und eine viertheilige cylindrische Büchse. Ferner im Kasten: 49 kleine rechteckige Holztäfelchen, einerseits bemalt mit goldenen Mumeblüthen, Kirschblüthen, Zweigen der Trauerweide, abgefallenen Kiefernadeln u. a., andererseits mit den japanischen Zahlzeichen; 30 rechteckige Karten, auf der einen Seite mit Silberpapier überzogen, auf der anderen Seite mit skizzenhafter Bemalung; Convolut mit Papierumschlägen für Räucherwerk.

Kleiner rechteckiger Kasten, Nachbildung eines fürstlichen Reisekoffers, auf Nashiji-Grund in Taka-makiye-Arbeit wachsende Kiefern und Mumebäume und

zwei grosse Wappenrunde: das Päonien-Mon der Tsugaru und das Aoi-Mon der Tokugawa. Letzteres Mon auch in den gravirten Silberbeschlägen und in Schwarz und Weiss gestickt auf dem rothen Tuch-Ueberzug des Kästchens. Im südlichen Gang.

Rechteckiger Kasten, auf schwarzem Grund goldenes Grundmuster aus Hakenkreuzen und verstreutes Spielzeug, Kletteräffchen u. A. in erhabenem Goldlack.

Kleiner rechteckiger Kasten, in schwarzem, golden bestäubtem und gesprenkeltem Grunde Wasserlinien mit schwimmenden Maulbeerblättern und Webespulen (Hinweis auf das Tanabata-Fest) in Hira-makiye-Arbeit. Einsatz mit goldenen und silbernen Kirschblüthen auf Nashiji-Grund.

Rechteckiger Kasten in zwei Abtheilungen, in schwarzem Grund blühende Zweige in Hira-makiye-Arbeit mit zweierlei Gold, Silber und Roth. Innen Nashiji-Lack.

Kasten von länglich rechteckiger Form; der Grund von Aogai-nuri-Arbeit, einer Art von Lack, bei welcher gepulverte Perlmutter die Stelle vertritt, die das Goldpulver beim Nashiji-Lack einnimmt. Je nach der verschiedenen Lage zum Licht schillert dieser Lack grün oder violett. Bemalt mit Glycine-Ranken in erhabenem Goldlack. Innen Nashiji-Lack.

Kasten von länglichem, geschweiftem Grundriss, die Wände aus (nachgeahmten) Bambusabschnitten, die abwechselnd grünlich mit schwarzen Sprenkeln und braun gefärbt und mit goldenen Blättern bemalt sind. Auf dem schwarz gelackten Deckel eingelegt zwei sich im Fluge verfolgende Sperlinge, aus Elfenbein fein geschnitzt und naturgemäss bemalt. (Ein gleicher Kasten beschrieben in Goncourt's „La maison d'un artiste.) Neuzeitige Arbeit.

Zwei Kasten mit Stülpdeckeln von Tsugaru-nuri, eine Art des Lackes, die ihren Namen nach der Landschaft Tsugaru trägt, in deren Hauptstadt Hirosaki diese Lackarbeiten angefertigt werden. Dieser unregelmässig bunt gefleckte Lack wird hergestellt, indem man zuerst aus zähem Kitt eine unebene Oberfläche schafft, die man mit rothem, gelbem, grünem, schwarzem Lack in beliebiger Ordnung, zuletzt mit durchsichtigem Lack überstreicht und dann mit Kohle und Wasser gleichmässig abschleift, bis sich das gefleckte Muster ergiebt, dessen Mannigfaltigkeit von den Höckern der Kittgrundschicht bedingt wird. Von der Wiener Weltausstellung 1873.

Tischchen für ein Räuchergefäss von Tsui-shiu-Lack, d. i. geschnittenem rothem Lack; die vier geschwungenen Füsse umkleidet mit Päonienzweigen in flachem Relief; die Flächen mit feinen geometrischen Grundmustern.

Grosse runde Dose von Guri-Lack mit schräg eingeschnittenen Schneckenwindungen; auf rother Grundschicht eine dicke schwarze Schicht, die in der Mitte von einer feinen rothen Schicht durchzogen ist.

Kleine runde Dose von Guri-Lack mit gewundenen Schrägschnitten, auf deren Flächen 25, abwechselnd schwarz, roth, grün, gelbbraun gefärbte Lackschichten erscheinen; die Aussenfläche zinnoberroth.

Kleine Dosen für Räucherwerk, Schminke u. dgl.

— rund, mit Bleifassung, auf dem Deckel drei Kranichwappen in golden bestäubtem Grund mit Goldschuppen, innen goldene Kirschzweige auf grobkörnigem Nashiji-Lack. 17.—18. Jahrhundert.

— dreitheilig, in Gestalt der achtkantigen Kasten für das Muschelspiel, die Ränder in Blei gefasst, in schwarzem Grund ein Streumuster aus fünftheiligen, goldenen Blättern (Wappenmotiv), innen Nashiji-Lack.

— rund, in schwarzem Grund aussen ganz mit einer Mosaik aus grünen und rothen Perlmutter-Stückchen bekleidet, die im vertieften Deckelfeld auf einem Grund von schuppenförmigen Wellen einen Mumebaum und eine Kiefer darstellen.

Im südlichen Gang.

Schminkdöschen mit Goldlack. Von oben gesehen. Japan. Nat. Gr.

— rechteckig, auf dem übergeknoteten Tuch Ahornblätter auf Wellen (altes Motiv der Dichter und Maler) in Goldlack, in den Zwischenräumen goldenes Mäandermuster auf schwarzem Grund; innen Nashiji-Lack. (S. d. Abb.)

— rechteckig, in golden bestäubtem Grund ein Kirschzweig in erhabenem Goldlack, die Blüthen aus Koralle, Perlmutter, Gold und Silber eingelegt.

— als schwarzer, mit Silber bestäubter Kürbis, von dessen aus rother Koralle geschnitztem Stiel blühende, mit metallenen Thautropfen besprengte Ranken in Gold- und Silberlack sich über die Frucht verbreiten.

— quadratisch, in Gestalt zweier Bücher, von denen das untere in gelbgoldenem Grund grüngoldene Ranken, das obere in grünem, golden bestäubtem Grund ein goldenes Hakenkreuzmuster und violette Blumenmotive zeigt.

Lackarbeiten in Verbindung mit Einlagen von glasirtem Thon.

Die Blüthezeit japanischer Kunst um das Jahr 1700 hat die Hülfsmittel der Lackkünstler auch um das Verfahren bereichert, flache Reliefs aus gebranntem und glasirtem Thon in die gelackten Flächen einzulegen. Als dessen Erfinder gilt Ogawa Ritsuo (1662—1746). Ritsuo's Arbeiten sind von grösster Mannigfaltigkeit; niemals scheint er sich zu wiederholen, für jede neue Aufgabe weiss er eine neue Lösung zu finden. Sein Schüler und Nachfolger Hanzan und nach diesem andere Künstler sind seinem Vorbilde bis in die neuere Zeit gefolgt. Da mehrere von ihnen ihre Werke mit dem kleinen, glasirten Thonstempel bezeichnet haben, dessen sich der Altmeister ihrer Kunst bedient hatte, lässt sich nicht immer mit Sicherheit feststellen, ob ein echter Ritsuo oder nur eine Schularbeit vorliegt. Folgende Stücke sind gute Beispiele der Art des Meisters.

Kuchenkasten aus fünf flachen, übereinandergesetzten und durch einen hölzernen Bügel zusammengehaltenen hölzernen Fächern, die innen schwarz gelackt, aussen mit Flechtwerk beklebt sind. Auf dem Flechtwerk des Deckels ein Büffel, auf dessen Rücken ein die Querflöte blasender Mann sitzt (altes Motiv der Dichter und Maler). Der Büffel in grünlich-grauem Lackrelief, mit goldenem Zaum; der Knabe aus gebranntem Thon, die nackten Theile unglasirt, das Haar schwarz, das kurze Gewand hellgrün, der Gürtel roth, der hinter ihm hängende Strohhut weiss glasirt. Ueber dieser Darstellung ein Vers in Goldschrift und die Bezeichnung des Meisters Ritsuo sei (d. h. fecit) in Goldschrift, und Kwan als eckiger glasirter Stempel.

Schiebethür eines Wandschränkchens; in schwarzem Rahmen auf einem Grund von dunkelbraunem Holz, dessen weiche Jahresringe durch Ausreiben vertieft sind, eine Tänzerin in glasirtem Thonrelief. Das Gewand der in anmuthiger Bewegung mit vorgestreckten Händen Schreitenden schwarz mit grossen rothen, blauen, violetten, weissgeäugten Kirschblüthen (Kanoko-shibori-Arbeit, deren Muster vom Vergleich mit dem gefleckten Fell des jungen Hirsches ihren Namen tragen und durch ein eigenthümliches Abbinde- und Färbeverfahren erzeugt werden); der grosse, das Gesicht fast

verhüllende Strohhut graugrün, Hände und Gesicht weisslich, Lippen roth, Schuhe gelb. In grünem Fayenceplättchen die Bezeichnung Haritsuo. Im südlichen Gang.

Pinsel-Etui, von rechteckigem Querschnitt, darauf eingelegt in Holz und Blei die hölzerne, mit Eisen vorgeschuhte Hacke eines Gärtners und eine Chrysanthemumstaude mit strohumhüllter Wurzel, ausgeführt in eingelegtem Holz, Perlmutter und Goldlackrelief, nur die grosse Blüthe in weissglasirter Fayence. Auf einem weissen Fayenceschildchen in Blau die Bezeichnung Rankoku.

Kleines walzenförmiges Gefäss, auf glänzend schwarzem Lackgrunde eingelegt aus glasirter Fayence eine grosse, ihren fleischigen Fuss zeigende Seeohrschnecke, kleine Kammmuscheln, Cypräen und andere Schneckengehäuse in ihren natürlichen Farben; dazwischen Algen in Goldlack. Unbez.

Gelackte Naturerzeugnisse.

Japanisches Muschelhorn (Hora), aus einer Tritonschnecke gearbeitet. Das Gehäuse ist mit Ausnahme der letzten Windung, die nur mit goldenen Schriftzeichen in Goldlack bemalt ist, mit feinem Nashiji-Lack überzogen. Ein Flechtband aus Silberdraht begleitet die Windungen bis zum Mundstück, das aus Silber gearbeitet und mit gravirten Ornamenten verziert ist. In derselben Weise sind drei auf die Muschelrippen aufgesetzte Silberspangen gravirt. Auf dem Lackgrund der dritten und vierten Windung sind kleine Gruppen von Kirschblüthen (Sakura) aus theils vergoldetem, theils schwarz patinirtem Metall befestigt. Dazu ein aus starken dunkelblauen Seidenschnüren geflochtenes Netz mit quastenbesetztem Trageband und ein ebensolches Netz aus rothem Seidengeflecht, sowie als Behälter ein schwarz gelackter Kasten mit dem Wellenwappen in Gold. Diesem Muschelhorn ist aus seiner Heimath eine Reihe japanischer Schriftstücke gefolgt, die eine lange Geschichte der Erlebnisse desselben entrollen. Danach befand die Hora sich zu Anfang unseres Jahrhunderts im Besitze eines Daimio von Wakasa, Sakai-Tadatoshi, dem sein Schwiegervater Tsuna-Hisa, ein Fürst von Satsuma, dieses altberühmte Horn als besondere Auszeichnung verehrt hatte. Tadatoshi's Nachfolger musste sich bald nach dem Umsturz der alten Verfassung, welcher die Einkünfte und Stellung der Feudalfürsten erschüttert hatte, von dem Erbstück trennen. Das mag ihm schwer genug geworden sein, denn die Geschichte des Hornes war ganz geeignet, eines echten Japaners Herz höher schlagen zu machen. Vor geraumer Zeit, so wird berichtet, liess einmal ein Shogun die in Fürsten- und Tempelschätzen überlieferten Horas in die Hauptstadt schaffen, um sie dort blasen zu lassen; — bei diesem Anlass kam auch unser Tritonshorn zum Vorschein — aber lange traute sich Niemand, auf ihm zu blasen, weil man sich vor dem Banne der Heiligkeit scheute, in dessen Ruf es stand, und als sich endlich Jemand fand, der es dennoch an den Mund setzte, galt er als absonderlich kühner Mann, so dass sein Name der Nachwelt überliefert wurde. Man begreift dies, wenn man weiter hört, dass dieses Horn in seinem aus Seidenschnüren geflochtenen Netze einst an der Rüstung des Kato Kyomasa gehangen haben soll, als dieser vor dreihundert Jahren die Halbinsel Korea eroberte, ja dass es in grauer Vorzeit im Besitze der sagenumwobenen Kaiserin Jingu-Kogo gewesen, die gleichfalls, schon im dritten Jahrhundert unserer Zeitrechnung, Korea mit Krieg überzogen hatte. Dergleichen phantasievolle Geschichten über die Herkunft ihres Besitzes erhöhen in der Meinung der japanischen Sammler den Werth schon an und für sich guter Altsachen noch um ein Wesentliches.

Dose aus der Schale eines Seeigels; am Fuss und innen Nashiji-Lack, gelackter Holzdeckel.

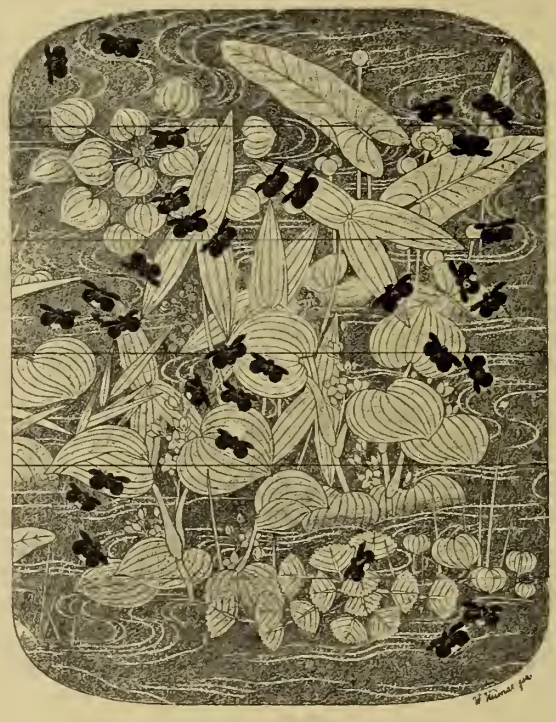
Döschen aus einem Vogelei; bemalt in Goldlackrelief mit fliegenden Kranichen und kiefernbewachsenen Felsen, über die ein Wasserfall herabstürzt; innen matter Goldlack.

Die Sammlung der Inros.

Im südlichen Gang.

Während die übrigen Lackarbeiten der Japaner nur ausnahmsweise mit den Namen ihrer Verfertiger bezeichnet sind, ist dies die Regel bei den Inros. Der Brauch, diese kleinen mehrfächerigen Dosen am Gürtel zu tragen, reicht jedoch nur wenige Jahrhunderte zurück. In Pillen- oder Pulverform gebrachte Stärkungsmittel (Opiate, Theriak, Pfeffermünz u. dgl. m.) in schmuckreichen Behältern bei sich zu führen, entsprach nicht dem kriegerisch bewegten Leben früherer Jahrhunderte, sondern deutet auf verweichlichte Lebenshaltung, wie sie unter der Herrschaft der Tokugawa-Shogune aufkam. Ursprünglich diente das Inro wohl der Bewahrung des geschnitzten Handzeichens, das der Japaner anstatt oder neben seiner Unterschrift mit rother Farbe auf Urkunden abzudrucken pflegte. Erst später wurde es dem Zwecke dienstbar, der ihm die in den europäischen Sprachen übliche Bezeichnung „Medicinbüchse" eingetragen hat.

Die Schnur zum Tragen des Inro wird durch Löcher an den Schmalseiten der Fächer gezogen, von denen jedes obere zugleich als Deckel des unteren dient. Ein durchbohrter kleiner Knopf aus Metall, Bergkristall, Elfenbein oder anderen Schnitzstoffen hält die Schnur zwischen dem Inro und dem Netzke zusammen, an dem jenes im Gürtel hängt.



Inro mit Sumpfpflanzen und fliegenden Leuchtkäfern in ebener Goldlackarbeit. Bez. Koma der Zwanzigste. Nat. Gr.

Inros mit Hira-makiye (ebener Goldlackarbeit).

Inro, in sehwarzem, mit Gold bestäubtem, von goldenen Wasserlinien durchzogenem Grunde wachsende Sumpfpflanzen: blühende Monochorien und Mummeln, Pfeilkraut, Wassernuss, Schilf, umflogen von kleinen Leuchtkäfern in schwarzem Relief mit hellgoldenem Hinterleib. Bez. Koma der Zwanzigste. (S. d. Abb.)

Inro, in golden bestäubtem, schwarzem Grund auf einem Bambuszweig zwei grosse ruhende Sperlinge in ihren natürlichen Farben. Netzke knopfförmig, mit feinem Grundmuster in Gold- und Perlmutter-Einlagen. Bez. Toka.

Inro, auf schwarzem Grunde zwischen goldenem Gewölk Segel ferner Schiffe in grünem und gelbem Gold. Bez. Kadjikawa.

Inro, auf glänzend schwarzem Grund jederseits ein Neujahrstänzer, ausgeführt in eckiger, eine Tuschskizze nachahmender Umrisszeichnung aus Gold-, Silber- und Perlmutter-Einlagen, Gold- und Silberlack. Bez. Isuka Tôjo.

Im südlichen Gang.

Inro, als Behälter für grünen Pulverthee, auf schwarzem Grund die Theeernte am Uji-Fluss. Das Netzke als spindelförmige Kapsel für den Theequirl, bemalt mit einem Brunneneimer. Bez. Bunriusai.

Inros mit Taka-makiye (erhabener Goldlackarbeit).

Inro, auf schwarzem Grund mit lockeren Goldsprenkeln ausgerissene Kräuter des neuen Jahres und eine grosse Federball-Kelle, auf der eine vornehme Hochzeitsgesellschaft dargestellt ist. Bez. Yokasai.

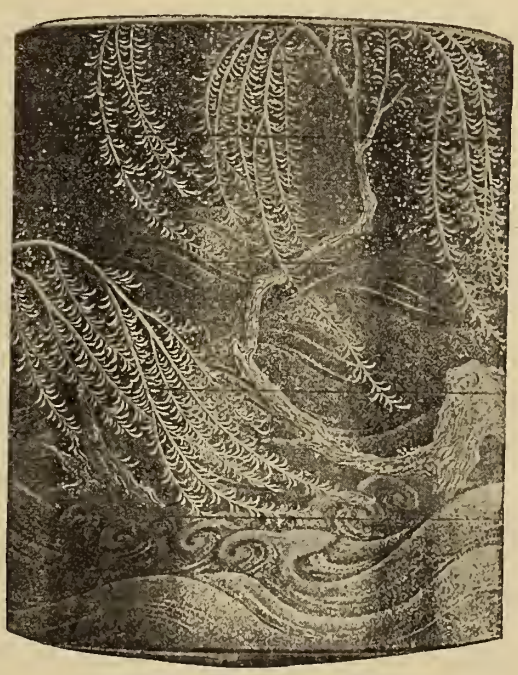
Inro, auf mit eckigen Goldstückchen besäetem Nashiji-Grund in mehrfarbigem Goldlackrelief Marken des Räucherspiels mit Zahlzeichen oder mit Pflanzen der Monate (Mume, Tazette, Kiefer, Iris, Bambus, Glycine, Ahorn, Kakifrucht, Chrysanthemum). Das knopfförmige Netzke mit fliegenden Kranichen in Lackrelief. Das Inro bez. Yokasai, das Netzke Kadjikawa.

Inro, auf Goldgrund Gebirgslandschaft mit grünlichen Kiefern und rothbelaubten Ahornbäumen. Bez. Kadjikawa.

Inro, auf schwarzem, mehrfarbig golden bestäubtem Grund vom Sturm gepeischte Trauerweiden im Wellengewoge. Bez. Kuanshiosai. (S. d. Abb.)

Inro, in schwarzem Grund mit leichtem goldenen und silbernen Gewölke eine rothe Tempelpforte zwischen Kiefern. Bez. Sekigawa.

Inro, auf goldenem Grund Muscheln des Muschelspiels mit Pflanzen, Vögeln, Schmetterlingen. Bez. Hirakawa.



Inro mit sturmgepeitschten Trauerweiden in erhabener Goldlackarbeit. Bez. Kuanshiosai. Nat. Gr.

Inro, auf natürlicher Bambusrinde gelackte Schneeblüthen, die nach Art sechstheiliger Schneekristalle aus Motiven der Mumeblüthe und der Kiefer stilisirt sind. Im Innern kleine Schubfächer aus Bambus und Elfenbein. Bez. Kiosui.

Inro, auf braunem, goldengesprenkeltem Grund ein vornehmer No-Tänzer neben einer alten Kiefer.

Inro, in Gestalt eines Blumengefässes aus einem Bambusabschnitt, in dessen seitlicher Oeffnung blühende Kamellien und Mumezweige. Unbez.

Inro, in Gestalt eines mit blühenden Hagi-Zweigen besteckten Reisigbündels. Unbez.

Inro von Same-gawa-nuri, d. h. Haihautlack; auf einem Grund aus abgeschliffener, mit schwarzem Lack ausgefüllter Haifischhaut Darstellungen alter Schwertstichblätter, deren verschiedene Metalle auf das täuschendste in Lack wiedergegeben sind.

Inro, auf Goldgrund in feinem Pinselrelief aus schwarzem Lack Dohlen auf Baumzweigen vor der grünlichen Mondscheibe. Unbez. (S. Abb. S. 731.) Neuere Arbeit.

Im südlichen Gang.

Inros mit Taka-makiye (erhabener Goldlackarbeit) und flachen Perlmutter-Einlagen.

Inro, viertheilig, flach, in mattem, mit feinen metallischen Goldpünktchen durchsetztem Goldgrund Stämme des Mumebaums mit eingelegten Perlmutterblüthen in skizzenhafter Wiedergabe. Auf der Rückseite ein bleierner Mond. Innen Silberlack. Bez. Korin. Ende des 17. Jahrhdts. (S. d. Abb. S. 736.)

Inro, auf schwarzem, mit Gold bestäubtem, von goldenen Wasserlinien durchzogenem Grund blau und violett blühende Irisstauden und im Zickzack geführte Bretterstege, wie man sie in den Iristeichen anzulegen pflegt, um die Betrachtung der Blüthen zu erleichtern. Bez. Koma Yasumasa.

Inro, auf wolkigem Goldgrund jederseits ein angeketteter Jagdfalke auf seinem Ständer; der eine Ständer mit in Goldfolie modellirtem Kapitäl, der andere als Rahmengestell mit eingehängtem, rothem, golden gemustertem Tuch. Bez. Koma Kiyoriu.

Inro, in glänzendem Goldgrund einerseits ein radschlagender Pfauhahn, anderseits eine Pfauhenne. Bez. Jittokusai Kitsuyokusan.

Inro, auf Nashiji-Grund zwischen Wellen Fächer mit Landschaften, Blüthenstauden, Vögeln. Bez. Kinkoku.

Inro, auf schwarzem Grund die sieben chinesischen Weisen im Bambuswald. Bez. Kadjikawa.

Inro, in glänzend schwarzem Grunde aus bunter Perlmutter, Gold und Silber eingelegt der Glücksgott Daikoku, aus seinem Schatzkorbe Glückesperlen spendend; daneben seine Mäuse; darüber das zu Neujahr vor den Häusern aufgehängte Shimenawa, ein aus Reisstroh gedrehtes Seil, an dem in langen Fransen Reisstrohhalme und weisse Papierstreifen als Kami-Symbole hängen, und in der Mitte ein Stück Holzkohle, eine Apfelsine und Blätter bestimmter Pflanzen befestigt sind. Dieses Seil ist angebracht zwischen den beiden Matsukazari (Neujahrsbäumen) aus einem hohem Bambus und einer jungen Tanne. Schieber und Netzke von ähnlicher Arbeit; auf diesem in einer Fassung von rothem geschnitzten Lack ein Neujahrstänzer (Manzai). Unbez., nach Angabe des Vorbesitzers Prof. Gottfr. Wagener in Tokyo Arbeit des ca. 1840 gestorbenen Somada, eines Samurai zu Toyama in Yeshiu.

Inros mit Taka-makiye (erhabener Goldlackarbeit) und eingelegten Reliefs aus Perlmutter, Elfenbein und anderen Schnitzstoffen.

Inro, auf glänzendem Goldgrund einerseits ein Hahn und ein weisses Küchlein, anderseits eine sitzende Henne mit vier Küchlein. Bez. Tôyo.

Inro, auf Naturholzgrund mit roth ausgefüllten Poren einerseits die weisse Maus (Perlmutter) des Glückgottes Daikoku neben den Farrenwedeln und der Apfelsine (Horn) vom Neujahrsschmuck der Hausthüren, anderseits eine junge Kiefer und ein Federball, dessen Kugel aus einem geschliffenen Stückchen Aventurins besteht. Bez. Kikawa Toshu.

Inro, einerseits der Glücksgott Yebis mit Fisch und Angel, anderseits der Glücksgott Daikoku mit Sack und Hammer, den Tanz des Yebis mit der Handtrommel begleitend; Köpfe und Hände aus bemaltem Elfenbein. Bez. Kadjikawa. (Geschenk des Herrn Dr. Eduard Hallier.)

Inro, einerseits ein sitzender Fürst, anderseits eine Tänzerin in der Rolle der Fee aus dem Singspiel „Das Federkleid der Fee"; Köpfe und Hände aus bemaltem Elfenbein. Bez. Yoyusai.

Inro, jederseits ein Shojo mit rothem Gesicht und langem rothen Haar. Köpfe und Hände aus bemaltem Elfenbein. Bez. Shiokasai für die Lackarbeit, Shibayama für die Schnitzerei der aufgelegten Köpfe und Arme.

Im südlichen Gang.

Inro, einerseits auf einem von Wellen umspülten Felsen eine junge Göttin (Benten) Koto spielend, (Kopf und Hände aus Elfenbein), anderseits in Wolken ein Drache. Bez. Shiokasai und Shibayama.

Inro, in glänzendem Goldgrund auf der Vorderseite ein am Meeresufer wachsender Pfirsichbaum, dessen Früchte aus Muschel und Koralle, dessen Blüthen aus Perlmutter mit Kelchen aus grüngebeiztem Elfenbein eingelegt sind. Darüber hinter Goldwolken eine rothe Sonne. Auf der Rückseite eingelegt ein metallener Kranich. Bez. Gentokusai. Als Netzke ein Manzai-Tänzer aus Elfenbein mit Goldlack-Malerei. Schieber aus gekörntem schwarzen Metall mit goldenem Kranich. Angefertigt für die Wiener Weltausstellung 1873.

Inros in Taka-makiye-Lack mit Metallauflagen.

Inro, auf Nashiji-Grund in einer Berglandschaft mit Kiefern und blühenden Kirschbäumen ein Ritter auf schwarzem Pferde in vierfarbigem Metallrelief. Bez. Kakiosai Shiosan.

Inro, auf glänzend schwarzem Grunde ein Rosenbusch in Goldlackrelief mit kleinen Vögeln aus goldgelbem Metall. Innen Nashiji-Lack mit grossen Goldschuppen. Bez. Yoyusai für die Lackarbeit, Ishiguro Masahiro für die Metallarbeit.

Inros mit Auflagen von glasirtem Thon.

Inro, in schwarzem Grund auf der Vorderseite ein weisses und ein hellbraunes Kaninchen, darüber ein bleierner Halbmond; auf der Rückseite eine goldene Inschrift, die besagt: „Ansei, 2tes Jahr im Frühling, für Herrn Atsuta seinem Wunsche gemäss angefertigt von Kenya". Das 2. Jahr der Periode Ansei ist unser Jahr 1856.

Inros mit geschnitzten Einlagen in glattem Holz- oder Lackgrund.

Inro, in Naturholzgrund aus Holz, Elfenbein, Perlmutter und Metall eingelegt traubenbehangene Reben, an denen Eichhörnchen naschen. Unbez. (S. Abb. S. 733).

Inro, Goldlackgrund mit feingeschnitztem Relief aus Perlmutter, Schildpatt, Koralle, gebeiztem Elfenbein. Einerseits ein Korb mit Blumen und Früchten, anderseits ein Hortensienzweig. Netzke würfelförmig aus Holz mit dem in Perlmutter geschnitzten Kiku- und Kiri-Wappen. Unbez. Neuzeitige Arbeit, ca. 1880.

Inro, Naturholzgrund mit vielfarbigem Relief aus Perlmutter, Muschelschalen, Koralle, gebeiztem Elfenbein, ohne Lackmalerei. Einerseits der Glücksgott Fukuroku mit drei Kranichen, anderseits ein Chrysanthemumzweig. Das knopfförmige Netzke mit eingelegten Glycine-Ranken. Unbez. Neuzeitige Arbeit, ca. 1885.

Inros mit aufgetragenen Reliefs aus gefärbtem Lack.

Inro, auf mattem Goldgrund in braunem, grünem, rothem (modellirtem, nicht geschnittenem) Lackrelief zwei Tauben auf einem Ziegeldach und Zweige der Eiche und des Granatbaums. Im Innern Nashiji-Lack mit grossen Goldschuppen und an den Rändern in schwarzem Grund Sternmuster in Chinkin-bori-Arbeit, wobei die Zeichnung leicht eingeritzt und mit Goldpulver ausgerieben wird. Bez. Yosei. Ende des 17. Jahrhdts.

Inro in Gestalt eines grossen Stückes alter Tusche, das bis zu den abgebröckelten Kanten und den Haarrissen der nach der Befeuchtung wiedergetrockneten, etwas abgeriebenen Flächen auf das täuschendste in schwarzem Lack nachgeahmt ist. Die Stempel-Inschrift des Verfertigers Hoshi Kengen und des chinesischen Datums Manreki tori shiunsitsu, d. h. in den Frühlingstagen des Jahres des Hahnes in der Periode Manreki (1573—1619) beziehen sich auf das Stück Tusche, nicht auf die Herstellung des Inro. An grüner Seidenschnur eine Bernsteinperle als Schieber und ein Stück Anthracit als Netzke. Dieses bezeichnet Fuso-boku, doppelsinnig gleich Japan-Tusche oder Fuso feeit.

Im südlichen Gang.

Inros mit geschnitzter Lackarbeit.

Bei der einen Art des geschnitzten Lackes, dem Tsui-shiu-Lack, wird auf den Holzkörper eine dicke Schicht mit Zinnober roth gefärbten oder schwarzen Lackes aufgetragen und nach dem Trocknen geschnitzt. Dieser Tsui-shiu-Lack ist chinesischen Ursprungs.

Inro, aus rothem geschnitzten Lack, rings umwachsen von Ran-pflanzen (grasblätterige Orchis-Art).

Inro, aus schwarzem Lack geschnitzte Fruchtzweige auf rothem Grunde; die Früchte mit geometrischen Grundmustern.

Bei der anderen Art des geschnitzten Lackes, dem Guri-Lack, werden Lackschichten von verschiedener Farbe abwechselnd aufgetragen, bis eine dicke Lackkruste hergestellt ist; in diese schneidet man Ornamente, auf deren schrägen Schnittflächen die Lackschichten als feine farbige Streifen zu Tage treten. Die Ornamente bestehen, um diese Wirkung hervorzubringen, meistens nur aus geschwungenen oder wurmförmigen Streifen.

Inro, aus achtfach geschichtetem, abwechselnd schwarzem, rothem, gelbbraunem Guri-Lack mit wurmförmigen Schrägschnitten.

Inro, rund, einfächerig, aus achtzehn, abwechselnd schwarz, grün, roth, gelb gefärbten Lackschichten; die Schrägschnitte wurmförmig, am Rande in Gestalt eines Schriftzeichens für „Schatz".

(Andere Beispiele von Guri-Lack unter den Dosen.)

Neben der Sammlung japanischer Lackarbeiten sind zwei kleine Schiebethüren eines Wandschrankes ausgestellt, die von dem berühmtesten japanischen Maler unseres Jahrhunderts, Hokusai, auf mattgoldenem Papiergrund mit Kiefern und fliegenden Kranichen decorirt sind. Hokusai ist der bedeutendste Vertreter der volksthümlichen Malerschule, die ihre Benennung Ukio-ye, d. h. „diese vergängliche Welt" von ihrer Vorliebe für Darstellungen des Alltagslebens erhalten und weittragenden Einfluss auf die gewerblichen Künste Japans geübt hat. (Ueber Hokusai, seine Bedeutung als Maler und die von ihm illustrirten Holzschnittbücher, von denen eine Anzahl sich in der Bibliothek des Museums befindet, ausführliche Mittheilungen in des Verfassers „Kunst und Handwerk in Japan", Band I.)

Japanische Farbenholzschnitte sind an mehreren Stellen der Sammlung ausgehängt, zumeist um die daneben ausgestellten kunstgewerblichen Gegenstände hinsichtlich ihrer Gebrauches verständlich zu machen. So hängen Surimonos (Neujahrsbilder) mit Stillleben, in denen Porzellangefässe mit abgeschnittenen oder lebenden Blumen abgebildet sind, neben den Schränken mit japanischem Porzellan; Bilder aus dem Frauenleben neben dem Schaukasten mit Schmuckkämmen und Haarnadeln; Scenen aus der Geschichte von den treuen Rônin als Illustrationen japanischer Bewaffnung neben der Sammlung der Stichblätter. Der grössere und schönste Theil unserer Sammlung japanischer Farbenholzschnitte eignet sich jedoch nicht zu dauernder Ausstellung, da von der anhaltenden Einwirkung des Tageslichtes ein ungünstiger Einfluss auf die Farben der Drucke zu befürchten ist. Besuchern des Museums, die sich über den japanischen Holzschnitt, eine der anziehendsten Erscheinungen des japanischen Kunstlebens, zu unterrichten wünschen, bietet das Lesezimmer des Museums Gelegenheit, unseren Besitz an illustrirten japanischen Büchern und Farbenholzschnitten durchzusehen.

Chinesische Lackarbeiten.

Im südlichen Gang.

Obwohl der Ueberlieferung nach die Lackarbeit der Chinesen in ein hohes Alter zurückreicht, sind alte Beispiele derselben fast gar nicht nach Europa gelangt, und wir über ihre Geschichte bei weitem weniger unterrichtet als über diejenige der japanischen Lackarbeit. Sicher ist, dass die Japaner die Chinesen in der kunstvollen Anwendung derselben weit übertroffen haben. Die eigentliche Lackmalerei in der Art der japanischen Hira-makiye und Taka-makiye-Arbeit tritt in China zurück gegen die mit Vorliebe gepflegte, dort „T'iao-tsi" genannte Arbeit aus geschnitztem rothen Lack, die im vorigen Jahrhundert namentlich zu Ti-tcheou in der Provinz Tsi-nan-fu hergestellt wurde und heute noch in der Provinz Houang-tcheou geübt wird, sowie gegen die zu hoher Vollendung gebrachte Arbeit des Einlegens flacher Perlmutter- und Goldstückchen in schwarzen Lackgrund, den „Laque burganté" der Franzosen. In Fou-tcheou pflegt man mit der Lackarbeit auch die Einlage kräftiger Reliefs aus Elfenbein, Perlmutter, Koralle und Halbedelsteinen zu verbinden.

Ein Beispiel alter chinesischer Lackarbeit bietet die gemäldeartig eingerahmte grosse Tafel mit einem in Gold- und Silberlackrelief auf braunem Grunde ausgeführten Bambus und Rosenstrauch in naturalistischer Zeichnung.

Beispiele geschnitzten rothen Lackes: eine Dose mit Drachen in Wolken und den Emblemen der acht grossen Heiligen der Taoisten sowie ein Ehrenscepter (Jou-y) mit denselben und anderen glückbedeutenden Emblemen. (Aus dem Vermächtniss des Herrn Adolph Friedrich Mohr.) Ferner ein Paar Wandvasen, auf denen in eingelegte Platten von Lapislazuli gravirte Schriftzüge die Chrysanthemum-Blüthe mit den Versen eines kaiserlichen Dichters preisen.

Beispiele des mit Perlmutter ausgelegten Lackes: Ein Kümmchen mit belebten Gartenlandschaften in feinster Arbeit aus Gold und Perlmutter, dessen natürliches Farbenspiel durch Untermalung und Folien prachtvoll gesteigert ist (aus der Sammlung Minutoli). — Ein walzenförmiges Gefäss von Porzellan, aussen schwarz gelackt, mit belebten Landschaften aus bunter Perlmutter. — Mehrere Dosen aus Papiermaché.

Koreanische Lackarbeiten.

Die Halbinsel Korea war einst die Brücke, über die chinesisches Wissen und chinesische Kunst zu dem japanischen Inselreich gelangten. Von der früheren Kultur ihrer Bewohner wissen wir erst sehr wenig. Der Nachweis, dass in Korea schon i. J. 1404 Bücher mit beweglichen Typen gedruckt wurden, lässt jedoch Ueberraschungen auch auf anderen Gebieten erwarten, sobald erst europäische Forschung in die Vorzeit des seit Jahrhunderten von seiner einstigen Höhe herabgesunkenen Landes eingedrungen sein wird.

Das koreanische Kunstgewerbe ist u. A. durch einen aus einem Bambusrohr gearbeiteten, köcherförmigen Behälter für die Bestallungs-Urkunde eines hohen Staatsbeamten vertreten. Der Grund ist vertieft durch Ausstechen der Kieselrinde und schwarz gelackt; von ihm heben sich die Darstellungen, deren Innenzeichnung theils durch Gravirung, theils durch Brennen mit dem Glühstift ausgeführt ist, in der natürlichen, vom Alter gebräunten Farbe der Bambusrinde ab. Die Thier- und Pflanzenbilder erinnern an chinesische Vorbilder. Griffe zum Durchziehen der Trageschnur geschnitzt und bemalt als blühende Mumezweige; ebenso der Deckel mit einem rundgelegten Hirsch; der Messing-Verschluss hat die Gestalt einer Schildkröte.

Indische Lackarbeiten.

Im südlichen Gang.

Mannichfach ist das Verfahren der Inder, die Flächen von Geräthen und Gefässen aus Holz oder anderen Stoffen mittelst Auftragens farbiger Lacke zu verzieren.

Im Sindh-Lande werden Dosen, bald von langer Walzenform oder von Kugelgestalt, oder in der Form einer kurzen Walze mit gewölbtem Deckel, oder andere Gefässe und Geräthe, selbst ganze Möbel verziert mit flach stilisirten, meist rothen, grünen und gelben Blumenornamenten, welche sich leicht vertieft von dunklerem, meist schwarzem Grunde abheben. Diese Ornamente werden hergestellt durch stufenweises Ausschneiden und Auskratzen farbiger Lackschichten, welche eine nach der anderen über den auf der Drehbank umgedrehten Holzkörper aufgestrichen worden sind.

Die lackirten Papiermaché-Arbeiten von Kaschmir sind über und über mit den bekannten blumigen Shawlmustern in bunten Farben aus freier Hand bemalt.

Ein drittes Verfahren wird zu Mysore im Dakhan geübt, wo ein Grund von emailähnlichem, durchsichtigem, grünem Lack auf Zinnfolie mit Darstellungen in leuchtenden undurchsichtigen Farben bemalt wird.

Beispiele von Lackarbeiten aus Sindh: grosse walzenförmige Dosen, kugelförmige Dosen. — Beispiele von Lackarbeiten aus Kaschmir: eine Anbietplatte auf hohem Fuss, eine Doppelthür eines Wandschrankes. Von der Wiener Weltausstellung 1873.

Als Bombay-Mosaik bezeichnet man ein vorzugsweise in Bombay geübtes Verfahren der Verzierung hölzerner Gegenstände durch eine besondere Art eingelegter Arbeit. Bei dieser leimt man kantig geschnittene dünne Leisten von Sandelholz, Ebenholz und anderen Hölzern, von weissem und grün gefärbtem Elfenbein und von Zinn in regelmässiger Anordnung zu Stäben aneinander, deren Querschnitt ein ihrer Gruppirung entsprechendes Muster ergiebt. Mit dünnen Scheiben dieser Stäbe werden die Flächen der aus Sandelholz gearbeiteten Gegenstände, zumeist Kasten aller Art beklebt. Diese Technik ist erst vor etwa hundert Jahren aus Shiraz in Persien nach Sindh gelangt, später nach Bombay, wo sie jetzt zahlreiche Arbeiter, auch für den abendländischen Markt beschäftigt.

Die Muster der Bombay-Mosaikarbeiten sind wenig mannigfach; sie beschränken sich auf geometrische Grundmuster, wie sie durch das Nebeneinanderlegen der aus drei- und vierseitigen Elementen zusammengesetzten Scheiben entstehen. Für die Muster des Querschnittes der Stäbe haben die Inder besondere Namen. „Chakar-gul“ oder „runde Blume“ heisst das von einem walzenförmigen Stab geschnittene Muster aus konzentrisch um einen sechsstrahligen Stern geordneten kleinen Dreiecken; es dient nur zu vereinzelten Einlagen, da runde Scheiben ein zusammenhängendes Grundmuster nicht ergeben. „Katki-gul“ oder „Sechseck-Blume“ heisst ein der runden Blume verwandtes Muster, das von sechskantigen Stäben geschnitten wird und mit eingeschalteten gleichseitigen Dreiecken die Fläche deckt. Die „Adhi-dhar-gul“ oder „Rauten-Blume“ zeigt Sechsecke, die aus drei Rauten von verschiedener Grundfarbe zusammengesetzt sind, z. B. einer schwarzen, einer weissen und einer mit verschiedenfarbigen kleinen Dreiecken gemusterten. Auf ähnliche Weise werden auch die schmalen Streifen („Adern“) hergestellt, die als Einfassungen der Grundmuster aufgelegt werden.

Alle diese Muster an zwei für Europa gearbeiteten Sandelholzkasten für Briefpapier. Die runde Blume, die Sechseck-Blume und die Rauten-Blume ausserdem in noch unzerschnittenen Stäben.

Persische Lackarbeiten.

Im südlichen Gang.

Die Grundlage der persischen Lackmalereien ist ein Papierstoff, der aus zusammengeklebten Papierbögen besteht und nahezu die Festigkeit des Holzes erreicht, ohne dem Werfen ausgesetzt zu sein. Auf diesen Grund malt man mit Lackfarben, wobei figürliche Darstellungen, Bilder aus der nationalen Heldensage und dem Liebesleben schöner Frauen, selbst Bildnisse eine häufigere Anwendung als irgendwo sonst in den Ländern des Islam finden. Die schiitische Lehre, zu der die Perser sich bekennen, verbot ihnen nicht die Wiedergabe lebender Wesen, deren die sunnitischen Mohammedaner sich enthalten. Bezeichnend für die persische Zierkunst ist ferner die häufige Anwendung schönblühender Gewächse von auffallend kurzem Wuchs. Im 18. Jahrhundert macht sich der Einfluss europäischer Figurenmalerei geltend, wie auch an den Malereien des Werkzeugkastens des Abbas Mirza vom Anfang des 19. Jahrhunderts zu bemerken.

Werkzeugkasten von Papiermasse, mit feinen Malereien. Das Mittelbild des Deckels stellt den von 1801—1826 über Persien herrschenden Fatali-Schah dar, umgeben von seinem Hofstaate, Ministern und schönen Knaben. Der Fürst sitzt mit untergeschlagenen Beinen inmitten eines ummauerten Gartens in einer offenen Halle auf einem goldenen, mit Edelsteinen besetzten Thron; ihm zur Linken steht in weissem Gewande sein Sohn, der später berühmte Abbas Mirza, dessen Eigenthum dieser Kasten gewesen sein soll, am Fussende des Thrones der Gelehrte Kaimego-Makam. Auf dem Rand des Deckels auf Goldgrund Blumen und in erhabenen Medaillons Brustbilder schöner Frauen in europäischer Tracht und zusammenhängende Scenen aus einer Liebesgeschichte. Am Kasten aussen Fatali-Schah, seine Grossen und Pagen zu Pferde auf der Löwen-, Wildschweins- und Hirschjagd. Auf der Innenseite des Deckels in der Hohlkehle wachsende Blumen auf Goldgrund; in der Mitte das Bildniss Ali's, des Hauptpropheten der Schiiten zwischen zwei kleinen Spiegeln in einer Einfassung, auf deren blauem Grund in goldenen Schriftzügen eine Lobpreisung „Ali's, des Löwen Gottes". Der Kasten enthielt zahlreiche stählerne Werkzeuge, die bei den persischen Metallarbeiten ausgestellt sind; auf mehreren derselben das Jahr 1234 der Hedschrah, d. i. 1818—19 christl. Zeitrechnung.

Spiegelkasten aus Papiermasse, bemalt auf Goldgrund mit zierlichen bunten Blumenmustern, durch die sich breitere Ranken schlingen, deren schwarzer Grund mit feinen goldenen Blumen bemalt ist. Auf der Innenseite des Deckels auf hellbraunem, golden geblümtem Grund eine junge Perserin in ganzer Gestalt.

Zwei Schreibfederkästchen, bemalt mit wachsenden, grossblüthigen Pflanzen in bunten Farben auf braunem bezw. schwarzem Grund.

Zwei Buchdeckel. Die Aussenseiten mit reichen und zierlichen Blumenarabesken in Gold und Farben und langen Inschriften, die nach Dr. C. Crüger's Lesung besagen: „Zur Zeit der Herrschaft von ewiger Dauer des höchstgeehrten Sultans und des allerfreigebigsten Châqân's, des Sultans, Sohnes eines Sultans und des Châqân's ..... des Sultans Nâsir eddin Schâh Qâdschâr (möge Gott sein Reich ewig dauernd machen und möge Gott sein Leben verlängern in dem Reichssitze, dem glänzend ausgezeichneten) in der Werkstatt des geringsten der Geschöpfe, ja des Nichtsbedeutenden in Wahrheit, Mohammed Taqi (des Gottesfürchtigen), des isfahanischen Vergolders, hat es den Weg der Vollendung eingeschlagen, i. J. der [Hedschra] 1289". Isfahan 1872, von der Wiener Weltausstellung.

Ein persischer Kasten als Beispiel der aus Persien nach Indien gelangten, als „Bombay-Mosaik" bekannten Technik. (S. S. 748.)

Europäische Lackarbeiten.

Im südlichen Gang.

Die Schönheit und Kostbarkeit der ostasiatischen Lackarbeiten hat schon im 17. Jahrhundert zu ihrer Nachahmung in Europa angeregt, aber erst im 18. Jahrhundert ist das Verfahren, Gegenstände aller Art mit Lackfarben zu decoriren, zu künstlerischer Bedeutung gediehen. Unter der Handelsbezeichnung „Vernis Martin“ pflegt man die Lackarbeiten dieser Blüthezeit zusammenzufassen. Damit ist jedoch nur ein Hinweis auf diejenigen französischen Meister, vier Brüder Martin, gegeben, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts als die bedeutendsten ihres Faches galten. Sie haben auf diesem Gebiete Vorgänger und Nachahmer gehabt, deren Arbeiten sich von den ihrigen nicht immer mit Sicherheit unterscheiden lassen. Veröffentlichungen über das in China und Japan angewandte Verfahren leiteten die Brüder Martin zunächst dazu an, den ostasiatischen Lacken sehr ähnliche Arbeiten herzustellen. Um 1745 standen ihre Gefässe und Tabaksdosen aus Papiermasse mit Goldlackreliefs und geschnitzten Perlmuttereinlagen nach japanischer Art in so hohem Ansehen, dass zahlreiche Nachahmer sich dieses Artikels bemächtigten. Die Brüder Martin wandten sich nunmehr von der Nachahmung des japanischen Taka-makiye-Lackes zu Lackmalereien in französischem Geschmack und erweiterten ihre Technik durch die Anwendung guillochirter und gravirter Untergründe, die sie mit Transparentlacken überzogen und mit Blumen oder Watteau-Figuren in bunten Deckfarben kunstvoll bemalten.

Zwei Dosen veranschaulichen die japanische und die französische Weise des Vernis Martin; die eine, aus Papiermasse, zeigt Chineserien in erhabenem Goldlack von mehreren Tönen mit geschnitzten Perlmuttereinlagen; die andere, von Schildpatt, bunte Blumen auf goldigem, an den Kanten smaragdgrünem Transparentlack über gravirtem Grund. (Diese Dose geschenkt von Herrn Stadtbaumeister F. G. J. Forsmann.)

Auch in Deutschland geht die Herstellung gelackter Waaren auf Versuche zurück, die asiatischen Lacke nachzuahmen. Der i. J. 1740 zu Lobenstein im sächsischen Voigtlande geborene Johann Heinrich Stobwasser begründete nach seiner i. J. 1763 erfolgten Uebersiedelung nach Braunschweig in dieser Stadt eine Fabrik von Lackwaaren, die sich in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts zu einem Weltrufe aufschwang. Diesen verdankte Stobwasser nicht nur der technischen Güte seines auf das Lackiren von Anbietplatten, Tischplatten, Kasten, Tabaksdosen, Pfeifenköpfen und zahlreichen anderen Gebrauchsgegenständen angewandten Verfahrens, sondern mehr noch seinem Bestreben, kunstmässige Malereien durch tüchtige Maler in Lackfarben herstellen zu lassen. Viele berühmte Gemälde aus den Galerien jener Zeit hat er zu decorativen Zwecken, namentlich auf den Deckeln seiner berühmten Schnupftabaksdosen kopiren lassen. Andere Fabriken, so eine von Angehörigen Stobwasser's in Berlin begründete, schlugen dieselbe Richtung ein. Im Jahre 1810 übernahm sein Sohn Christian Heinrich Stobwasser die Leitung der Fabrik des Vaters, der noch bis 1829 lebte. Der Rückgang der später in andere Hände übergegangenen Fabrik führte i. J. 1856 zu ihrer Auflösung.

Mehrere im Deckel mit „Stobwassers Fabrik“ und der Fabriknummer bezeichnete runde flache Tabaksdosen: 5511 „L'attente du plaisir d'après Aug. Carrache“. — 6062 „Der Raub der Proserpina nach Amikoni“. — 6811 „Die Punschgesellschaft der vier Fakultäten nach Hogarth“.

Fries von einem bronzenen Möser, modellirt nach einem Ornamentstich des Nürnbergers Theodor Bang, gegossen 1622 von Antoni Wilkes in Enkhuizen, Holland, 1/2 nat. Gr.

Die Bronzen.

Im achtzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Die Frage, wann der Mensch zuerst die Metalle aus ihren Erzen zu schmelzen und zu Waffen, Geräthen oder Schmuckstücken zu verarbeiten gelernt habe, spielt eine wichtige Rolle in den Untersuchungen zur Erhellung des Dämmerlichts, in dem sich die Vorgeschichte des menschlichen Geschlechtes verliert. Eine Zeitlang nahm man an, einem Zustande, in dem der Mensch anfänglich nur roh zugehauene, später künstlich bearbeitete Steine zu Waffen und Werkzeugen benutzte, sei zunächst ein Zeitalter gefolgt, in dem er gelernt habe, das in natürlichem Zustande gefundene Kupfer durch Schmelzen und Hämmern zu gestalten, weiter diesem Metall durch den Zusatz von Zinn Eigenschaften zu geben, welche es in höherem Maasse den Gebrauchszwecken dienlich machten, und dann erst sei es dem Menschen gelungen, auch das Eisen für die gleichen Zwecke zu benutzen. Heute ist dieses System der regelmässigen Stufenfolge eines Stein-, Bronze- und Eisenalters seiner Allgemeingültigkeit entkleidet. Es behauptet sich wohl für beschränkte Gebiete, deren Bevölkerungen sich unter besonderen Verhältnissen entwickelten. Dagegen erhebt das allgemein verbreitete, aus einigen seiner Erze mit Leichtigkeit zu gewinnende Schmiedeisen den Anspruch, in vielen Fällen ohne die Zwischenstufe eines Bronze-Alters den natürlichen Stein in seiner Verwerthung zu Waffen und Werkzeugen ersetzt zu haben.

Zu den schwierigsten Fragen, die uns bei diesen vorgeschichtlichen Untersuchungen aufstossen, gehört die Herkunft des Zinnes, dessen Zusatz im annähernden Verhältniss von einem Theile auf neun Theile Kupfer dieses in Bronze verwandelte. Sowohl die Gewinnung des wenig verbreiteten Zinnes aus seinen Erzen, wie die Feststellung jenes die Eigenschaften der Bronze am gelungensten entwickelnden Mischungsverhältnisses setzt eine bedeutende Höhe technischer Kultur voraus.

Was dem vorgeschichtlichen Menschen die bronzenen Gegenstände werthvoll erscheinen liess, war gewiss nicht nur ihre Gebrauchsfähigkeit, sondern zugleich ihre helle, glänzende, dem Golde vergleichbare Farbe. Diese Eigenschaft müssen wir uns zurückrufen Angesichts des veränderten Zustandes, in dem wir heute die antiken Bronzen in Folge ihres Ueberzuges mit grünem Rost sehen und uns vorzustellen uns gewöhnt haben.

Im achtzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Beimischungen anderer Metalle als des Zinnes zum Kupfer erklären sich für manche antike Bronzen aus der unzulänglichen Scheidekunst jener Zeit, aber auch aus der Absicht, durch den Zusatz die Eigenschaften der Legirung zu Gunsten besonderer Zwecke des Gebrauches zu verändern. Häufig wurde so dem Kupfer ausser dem Zinn noch Blei hinzugefügt, in neuerer Zeit auch Zink, dieses nicht zum Vortheil der Mischung, wenn es sich um Kunstbronzen handelt. Auch der Ersatz des Zinnes durch Zink — welcher unser Messing ergiebt — war den Alten wohlbekannt, nur konnten diese das Zink nicht rein darstellen, sondern fügten es in Gestalt der natürlichen Zinkblende dem Kupfer bei. Je nach den Mischungsverhältnissen unterscheidet die spätere Zeit den Rothguss, dessen starker Kupfergehalt der Legirung ihre rothe Farbe verleiht, den Weissguss, der dem Vorwiegen des Zinkes seine helle, fast weisse Farbe verdankt, und den Gelbguss, in dem Kupfer und Zink sich annähernd die Waage halten.

Die Entscheidung, welche Legirung im besonderen Falle vorliegt, selbst ob echte Bronze oder der unedlere Gelbguss, ist nicht immer ohne chemische Prüfung leicht zu fällen. In der Bestimmung der Altsachen verschwimmen daher häufig diese Bezeichnungen ebenso, wie sie in der heutigen Industrie schwanken. Nennen wir doch viele moderne Statuen bronzene, die wegen des auf ein Geringes herabgeminderten Zinnzusatzes und der Beimischung vielen Zinkes zum Kupfer eher die Bezeichnung „messingene“ verdienten. Ein technisch-stilistischer Unterschied lässt sich auch, soweit es sich um gegossene Arbeiten handelt, nicht greifbar darstellen, daher wir bei der Betrachtung derselben die Messingguss- mit den Bronzeguss-Arbeiten vereinigen.

Die Erfindung des Erzgusses reicht in ein sehr hohes Alter zurück. In der Natur der Sache liegt es, dass man mit dem einfachen Vollguss begann und erst auf einer höheren Stufe den Hohlguss anwandte. Feste Formen aus Stein, in welche die Gestalt des zu giessenden Gegenstandes vertieft eingegraben war, dienten für den Guss massiver Geräthe und Waffen. Aber schon in vorgeschichtlichen Zeiten verstand man sich darauf, Gegenstände, die sich in festen Formen nicht giessen liessen, in „verlorenen Formen“ herzustellen. Solcher muss man sich z. B. für die Anfertigung der Hohenwestedter Hängebecken der Sammlung bedient haben. Bei dem muthmaasslich ältesten Verfahren des Gusses mit verlorener Form bildete man zunächst über einem, dem Hohlraum des Gefässes entsprechend gestalteten und am Feuer getrockneten Lehmkern das Modell des Gefässes mit seinen erhabenen oder vertieften Zieraten, indem man dünne Lehmkuchen auf den Kern legte und modellirte. Ueber diesem Thonmodell trug man die eigentliche Form, den Gussmantel, aus Lehm auf, nachdem man das Modell durch Einpulvern gegen das Ankleben des Mantels geschützt hatte. Sodann zerlegte man den Gussmantel in mehrere Theile, indem man die Schnitte so führte, dass die einzelnen Stücke sich nach der Entfernung des Modelles leicht wieder zusammenfügen liessen. Bei dem Zusammensetzen des Mantels brachte man zwischen demselben und dem Kern kleine Stützen an, um die Berührung beider zu verhindern. Endlich versah man den Gussmantel mit den nöthigen Oeffnungen zum Einströmen des flüssigen Metalles und zum Auslassen der durch dasselbe verdrängten Luft, verstärkte das Ganze noch mit einem tüchtigen Lehmmantel, erwärmte die Form und goss hinein. Nach erkaltetem Guss

zerschlug man den Gussmantel und vollendete das Gefäss durch Abputzen, Graviren oder Punzen.

Auf einer höheren Stufe der Technik bediente man sich des Gusses mit verlorener Wachsform, eines Verfahrens, das auch in späteren Zeiten, im Abendlande wie im Orient die Grundlage des künstlerischen Bronzegusses bildete.

Ueber einem Thonkern von annähernd der Gestalt des Gusskörpers wird das Modell in Wachs aufgetragen und mit allen Einzelheiten durchgeführt. Sodann wird nach Anfügung von wächsernen Röhren an der Stelle der Eingussröhren und der Windpfeifen dies Wachsmodell durch Aufpinseln einer dünnen Schicht Thonbreies, Trocknen derselben, wiederholtes Bepinseln und so weiter mit einem thönernen Mantel von der erforderlichen Stärke umkleidet und dieser durch Umwickeln mit Draht gefestigt. An geeigneter Stelle angebrachte Stützen müssen auch hierbei den Kern in der richtigen Entfernung vom Mantel erhalten. Hierauf erwärmt man die Form, bis das Wachs geschmolzen ist und lässt dies durch die angesetzten, mitschmelzenden Röhren abfliessen. Durch stärkeres Erhitzen entfernt man die letzten Spuren des Wachses aus der Form, lässt das geschmolzene Metall einfliessen und entnimmt nach dem Erstarren das Gussstück der zerschlagenen Form. Wo die Technik dieses Verfahrens auf ihrer Höhe stand, erforderte das Gussstück keine andere Nachhülfe als das Herausnehmen des Gusskernes durch zu diesem Zweck ausgesparte Oeffnungen und das Beseitigen der beim Guss mit ausgefüllten Eingussröhren und Windpfeifen. Einer Ueberarbeitung durch Ciseliren bedurfte das durch Gussnähte nicht verunzierte Gussstück nicht, es wäre denn, dass zufällige Unvollkommenheiten des Gusses sie forderten oder die Absicht vorlag, dem Gussstück eine grössere Glätte und Schärfe zu geben. Wie der Guss mit verlorener Wachsform im Mittelalter gehandhabt worden, lehrt uns des deutschen Mönches Theophilus „Diversarum artium schedula“, und über das Verfahren der Italiener des Cinquecento hat uns Cellini in seinen Abhandlungen über die Goldschmiedekunst eingehend unterrichtet, dabei auch die Anwendung desselben auf den Guss grosser Statuen geschildert.

Wenngleich zu allen Zeiten geübt, ist der Bronzeguss doch als künstlerische Technik von sehr wechselnder Bedeutung gewesen. Als eines der vornehmsten Ausdrucksmittel der plastischen Kunst hat ihn das griechische Alterthum gepflegt. Namentlich die Werkstätten von Delos, Aegina und Korinth waren durch ihre kunstvollen Erzgüsse berühmt.

In Italien haben sich die Etrusker durch ihre technisch wie stilistisch vortrefflichen Bronzen ausgezeichnet. In der Kaiserzeit Roms ging die Technik des Gusses jedoch zurück; stärkere Wandungen, grössere Schwere und geringere Feinheit unterscheiden die römischen Bronzestatuen von den griechischen. Mit der sinkenden Kunst der Römer sank auch die Technik bis zu nahezu völligem Vergessen. Als mit dem Aufblühen der Künste im 15. Jahrhundert die Bronze wieder zu Ansehen gelangte, mussten die Künstler das alte Verfahren wieder auf's neue erfinden. Anfänglich auf den Guss von Reliefs beschränkt, dehnte sich die Bronzeplastik bald auch auf Statuen und Werke der Kleinkunst aus. Vom Vollguss ging man zum Guss dünnwandiger und leichter Werke über und lernte den Guss mit verlorener Wachsform bei kleineren Bildwerken so beherrschen, dass diese nicht mehr der Ciselirung bedurften. Auch wusste man den Bronzen

durch künstliche Patinirung jene tieferen Töne zu geben, die ihr sonst erst ein wohlgepflegtes Alter verliehen haben würde.

In Deutschland bleibt der Erzguss unter der Herrschaft der Renaissance und auch in der Folge auf vereinzelte, wenn auch an sich hochbedeutende Erscheinungen beschränkt. In Frankreich hat ihm die Blüthe der Künste im 18. Jahrhundert zu gesteigerter Wichtigkeit, namentlich für decorative und kunstgewerbliche Zwecke verholfen. Dort, wo die technischen Ueberlieferungen des 18. Jahrhunderts sich stets lebendig erhalten hatten, hat in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts eine Bewegung, die ihren Ausgang von der technischen und künstlerischen Erneuerung der gegossenen Medaille und der Plaketten nach dem Vorbild der Italiener des Quattrocento nahm, zu einem neuen Aufschwung der Bronzekunst geführt. Was die Führer dieser Bewegung, Chaplain und Roty, und neben ihnen andere bedeutende Künstler in dieser Richtung geschaffen haben, gilt in seiner Gesammtheit mit Recht als die eigenartigste Erscheinung der Plastik unserer Zeit. Die hamburgische Kunsthalle besitzt eine Sammlung dieser neufranzösischen kleinen Bronzen von einer Vollständigkeit, die von keiner anderen öffentlichen Sammlung, auch Frankreichs nicht, übertroffen wird.

Für die Verarbeitung der Bronze und der übrigen Legirungen des Kupfers ist der Guss die vorwiegende Technik. Das Hämmern und Treiben in kaltem Zustande, für die Edelmetalle das grundlegende Verfahren, findet namentlich bei der Verarbeitung des Kupfers und Messings Anwendung.

Aegyptische Bronzen.

Im achtzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Die alten Aegypter kannten die Bronze sicher schon um die Zeit ihrer V. oder VI. Dynastie im dritten Jahrtausend vor Christo. Sie haben von ihr ausgedehnten Gebrauch für figürliche Bildwerke und für Geräthschaften jeglicher Art gemacht.

Bronzener Sperber. Aegypten. 1/3 nat. Gr.

Als einziges Beispiel eines altägyptischen Bronzegusses besitzt die Sammlung den hier abgebildeten bronzenen Sperber, dessen Entstehungszeit sich in Ermangelung einer Inschrift oder eines beglaubigten Fundortes nicht näher bestimmen lässt.

In der Kunst Aegyptens spielt neben dem Geier als dem Vogel der Maut, Gemahlin des Ammon, und dem Ibis als Vogel des Thot der Sperber als Vogel des Horus eine erhebliche Rolle. Diese Vögel wurden entweder mit einer menschlichen Gestalt zu Bildern der Gottheit verschmolzen oder in strenger Stilisirung dargestellt, in der die Aegypter Meister waren.

Vorgeschichtliche Bronzen.

Im achtzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Drei kleine Hängegefässe, gefunden bei Hohenwestedt in Holstein. Die sog. Hängebecken, deren Gebrauch bis jetzt noch nicht sicher ermittelt ist, sind hinsichtlich ihrer Verbreitung auf Skandinavien, Dänemark und Norddeutschland beschränkt. Zeitlich gehören sie dem jüngeren Bronzealter an, also etwa der Mitte des ersten Jahrtausends v. Chr. In den Hängebecken treten uns eigenartige Typen vor Augen, sowohl der Form nach wie namentlich in technischer Hinsicht. Sie sind sämmtlich aus Bronze gegossen, die Ornamente grösstentheils gepunzt oder gravirt. Es lassen sich ältere, durch ihre Kleinheit und Dickwandigkeit ausgezeichnete und jüngere, durch ihre Grösse, Dünnwandigkeit und besondere Verzierungen auffallende Typen unterscheiden. Die Hohenwestedter Gefässe gehören der ersteren Gruppe an. Es sind kleine, schalenförmige Gefässe mit gewölbtem Boden und kurzem, gradem Halstheil, auf dem zwei längliche Oehre angebracht sind. Die Aussenseite des Bodens ist mit einem um die Mitte gelagerten vertieften Stern, der durch schwarze Kittfüllung hervorgehoben ist, verziert. Während diese sternförmige Figur (mit 6, 9 u. 13 Strahlen) und die concentrischen, hervortretenden Ringe des einen Gefässes mitgegossen sind, sind die übrigen Ornamente (concentrische Kreise u. Halbkreise), sowie die schmale, netzartig erscheinende Randzone durch verschieden gestaltete Punzen hergestellt. Bisweilen findet man diese Art von Gefässen mit einem flachen Deckel verschlossen und im Innern Schmuckgegenstände. Bruchstücke solcher und ein hoher Doppelknopf wurden auch zusammen mit den Hohenwestedter Hängegefässen gefunden.

Römisch-etruskische Bronzen.

Das Hauptstück dieser Gruppe ist ein im Jahre 1878 in Florenz angekaufter Candelaber, welcher in mehrere Stücke zerbrochen, sonst wohl erhalten ist. Seine drei elastisch geschwungenen Füsse haben die Form von Pantherklauen, welche dem Rachen eines Pantherkopfes entwachsen; zwischen ihnen Medusenhäupter in alterthümlicher Fratzenform mit Ringellöckchen und ausgestreckter Zunge zur Abwehr bösen Blickes. Der geriefelte Schaft schiesst aus einem niedrigen Kelche empor und trägt in einer Höhe von 1½ Metern über dem Boden das reich entwickelte Kelchkapitäl, auf dem der zur Aufnahme einer Lampe bestimmte Teller befestigt ist.

Der etruskische Spiegel zeigt auf der hohlen Rückseite die eingravirte Darstellung eines jungen Mannes, der zwischen zwei, in annähernd symmetrischer Haltung sitzenden Jünglingen steht. Diese sind an der spitzen Kopfbedeckung, dem Pilos, als die Dioskuren kenntlich und mit einem die untere Hälfte des Körpers umhüllenden Gewand bekleidet. Der Stehende, dessen Bedeutung nicht feststeht, stützt die erhobene Rechte auf einen langen Stab; er ist nur mit einer auf der Brust durch eine runde Fibula zusammengehaltenen Chlamys bekleidet, trägt auf dem lockigen Haupt eine Zackenkrone, an den Füssen verbrämte Halbstiefel. Der Griff endet in einen flachen, schlanken Thierkopf mit dicker Schnauze und langen, glattanliegenden Ohren.

Die übrigen Stücke dieser Gruppe sind gegossene Füsse von Gefässen in Form menschlicher oder thierischer Füsse, Pantherköpfe von Dreifussstangen, in Köpfen endigende Kasserolengriffe, Henkel mannigfacher Formen, deren Ansätze durch Blätter, Palmetten oder Satyrköpfe maskirt sind. Endlich eine getriebene Kanne, an der noch der in Blätter endigende Henkel sitzt. Diese Beispiele antiker Gefässverzierung stammen aus italienischem Boden; der mit schönem Edelrost überzogene Griff mit dem silberäugigen Fuchskopf ist in der Nähe von Aachen ausgegraben worden.

Mittelalterliche Bronzen.

Der wenigen mittelalterlichen Bronzen der Sammlung, eines Aquamanile in Löwengestalt und zweier Rauchfässer, ist bei den kirchlichen Geräthen gedacht worden.

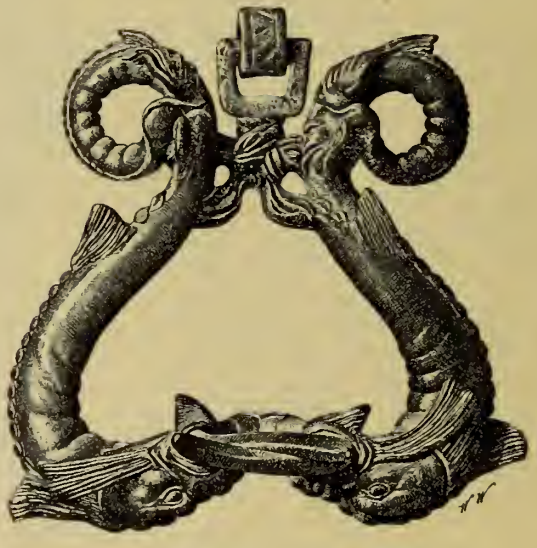
Bronzen der italienischen Renaissance.

Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Bronzener Thürklopfer aus Pesaro. 16. Jahrhundert. 1/4 nat. Gr.

Die italienische Renaissance hat von der Decoration in Erz einen ausgedehnten und von den antiken Vorbildern unabhängigen Gebrauch gemacht für feierliche Kirchenpforten und Gitter, Tabernakel und Osterkerzenleuchter, für die Halter von Fahnenmasten auf öffentlichen Plätzen, für die Klopfer an den Thüren und die Fahnen- oder Fackelhalter an den Mauern der Paläste.

Die Sammlung besitzt vier Klopfer, die vordem an Hausthüren in der Stadt Pesaro angebracht waren. Sie zeigen eine leierförmige Grundform, doch ist jeder auf eigene Art gestaltet und mit Figuren oder Thieren geschmückt. Auf dem grössten steht Juppiter, mit der Rechten den Blitz schleudernd, zwischen zwei Löwen, die erschreckt von einem die Handhabe des Klopfers bildenden Muschelbecken auffahren; das Gelenk wird gehalten vom Munde einer Maske. (Aehnliche Thürklopfer häufig an venetianischen Palästen der Hochrenaissance.) — Ein anderer (S. d. Abb.) ist aus zwei mit den Schwänzen zusammengebundenen Fischen gebildet, die sich in ein als Griff dienendes Gehörn verbissen haben. — Der dritte, aus Rothguss, zeigt zwei sich umschlungen haltende Meerweiber, deren lange Ringelschwänze den Griff bilden; das Gelenk sitzt im Munde einer Maske. — Der vierte (S. d. Abb.) besteht aus zwei am Gelenk des Klopfers zusammengebundenen Füllhörnern; zwischen diesen ist ein Wappenschild angebracht, dessen umgerollter Rahmen als Handhabe dient und über dessen Helm eine Göttin des Ueberflusses mit Füllhorn und Früchten sitzt. (Geschenke der Averhoff'schen Stiftung.) — Ein fünfter Klopfer, ebenfalls italienische Arbeit des 16. Jahr-



Bronzener Thürklopfer aus Pesaro. 16. Jahrhundert. 1/4 nat. Gr.

Bronzener Thürklopfer. Mexico; ca. 1600. 1/4 nat. Gr.

hunderts, in Gestalt eines Meerweibes, deren Schuppenschwänze sich um ihre Blumen haltenden Arme ringeln; erworben in Rom. Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Eine bronzene Pilgermuschel, (Pecten jacobaca), Abzeichen des Apostels Jacobus des Aelteren, von der Thür der diesem Heiligen geweihten Kirche San Giacomo dei Spagnuoli an der Piazza Navona in Rom. (Dazu Aufnahme dieser Thür von Architekt Robertson.)

Eine etwas jüngere Arbeit ist der hier abgebildete bronzene Thürklopfer, eine spanische Arbeit aus Mexico. Auf den grottesken Löwenkopf haben anscheinend altmexikanische Sculpturen Einfluss gehabt.

Die figürlichen Bronzen und die bronzenen Geräthe der italienischen Renaissance sind nur durch wenige Stücke vertreten.

Statuette eines blitzschleudernden Juppiters. Das Motiv anklingend an dasjenige des Apoll von Belvedere. Art des Andrea Briosco gen. Riccio. Padua. Ca. 1500. (Vermächtniss des Herrn Stadtbaumeisters F. G. J. Forsmann.) Im achtzehnten Zimmer.

Ein Crucifixus, Florentiner Arbeit des 16. Jahrhunderts, ist bei den kirchlichen Alterthümern (S. 181) neben denen er ausgestellt ist, erwähnt.

Lampe in Gestalt einer gehörnten Sphinx. Die Vorderbeine entwachsen einer die Schulter umfassenden Volute; statt der Flügel erheben sich zwei nach aussen umgerollte Fortsätze zu Seiten der Eingussöffnung (Deckel nicht vorhanden). Die Lampenschnauze mit der Dochtöffnung ragt horizontal zwischen den hängenden Brüsten hervor; wie um die Flamme anzufachen sind die Backen des Frauenkopfes aufgeblasen. Paduanische Schule. 16. Jahrhundert. Zwei Seitenstücke dazu befanden sich in der 1893 versteigerten Sammlung Spitzer in Paris.

Handglocke aus vergoldetem Rothguss mit dem Wappen der Mediceer und einem Reigentanz von Putten und Flügelkindern. Als Griff ein den Tambourin schlagender Putto. Florenz Ende des 16. Jahrhunderts. (Geschenk des Vereins für Kunst und Wissenschaft.)

Wahrscheinlich eine französische Arbeit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist die feine Statuette einer Danae aus dunkelolivgrün patinirter Bronze. (Vermächtniss des Herrn Stadtbaumeisters F. G. J. Forsmann.)

Bronzen der deutschen Renaissance.

Die Geschichte des deutschen Erzgusses zur Zeit der Renaissance ist untrennbar mit dem Namen der Nürnberger Erzgiesserfamilie Vischer verbunden. Schon Hermann Vischer, der Vater des berühmteren Peter Vischer, besass eine Giesshütte. Insbesondere lieferte er bronzene Grabplatten, die in flachem Relief die ruhende Gestalt des Verstorbenen zeigen, für die Kirchen Frankens und Schwabens. Ihre eigentliche Höhe erreichte aber die Vischer'sche Giesshütte unter Peter Vischer, dem Meister des Sebaldusgrabes in der Sebalduskirche zu Nürnberg. Mit seinen fünf Söhnen rastlos arbeitend, versorgte er sogar die Kirchen Norddeutschlands mit Bronzewerken. Von dem begabtesten der Söhne, Peter Vischer d. J., besitzt unsere Sammlung ein kleines Bronzerelief.

Im achtzehnten Zimmer. (Ostseite.)

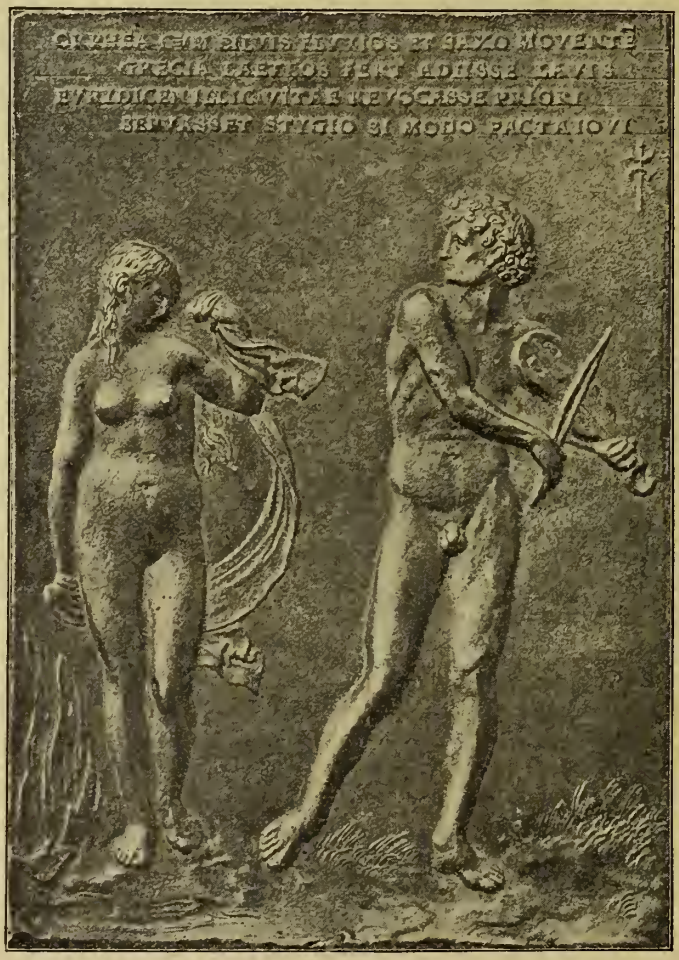
Orpheus und Eurydice. Flachrelief aus Bronze. Orpheus, unbekleidet, auf der Geige spielend, schreitet nach rechts und wendet den Kopf um nach der Gattin. Diese, ebenfalls unbekleidet, nur mit den Händen den flatternden Schleier haltend, scheint den Schritt zu verhalten und mit erhobener Hand dem Gatten einen Abschiedsgruss zuzuwinken. Neben ihr die Flammen des Pyriphlegeton. Oberhalb der Figuren zwei lateinische Distichen:

Orphea cum silvis fluvios et saxo (statt saxa) moventem
Grecia Laeteos fert adiisse lavis (wohl statt lacus)
Eurydicen illic vitae revocasse priori,
servasset Stygio si modo pacta Jovi.

Auf Deutsch in freier Uebertragung:

Orpheus' Sang bewegte die Wälder und Flüsse und Steine.
Selbst aus dem Reiche der Nacht hätte der Zauber des Lieds
Ihm die geliebte Eurydike wieder gewonnen dem Leben,
Hätt' er dem Stygischen Gott treu das Gelübde bewahrt.

Unter der Inschrift rechts ist das Zeichen des Künstlers, Peter Vischer's des Jüngeren, ein durch zwei Fische gebohrter Speer, angebracht. Dasselbe Zeichen findet sich auch auf der Grabtafel dieses in jugendlichem Alter gestorbenen Sohnes Peter Vischer's des Aelteren und nebst dem ebendort angebrachten Wahlspruch: „Vitam, non mortem recogita“ an zwei kunstreichen Bronze - Tintenfässern in der Sammlung Drury Fortnum in England. Wiederholungen unseres Reliefs besitzt das Berliner Museum und, etwas verändert, die Sammlung Dreyfuss in Paris. „Diese



Orpheus und Eurydice. Bronze-Plakette von Peter Vischer dem Jüngeren in Nürnberg. 3/4 nat. Gr.

Arbeiten zeigen", wie W. Bode bemerkt, „eine so eingehende Kenntniss der italienischen Renaissance und eine so eigenartige Verwerthung derselben, eine so freie und breite künstlerische Behandlung und einen so offenen naturalistischen Sinn, dass dem jungen Peter Vischer unter den deutschen Künstlern nur der jüngere Hans Holbein darin gleichkommt".

Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Die Decoration in Erz tritt an den Bauten der deutschen Renaissance nur vereinzelt auf, da hier die Meisterschaft, mit der die Schmiede denselben Bedürfnissen zu genügen wussten, denen in Italien die Erzgiesser dienten, den Ausschlag zu Gunsten des Eisens gab. Wo einmal in grösserer Zahl bronzene Klopfer und Griffe an einem Bauwerk auftreten, ist ihr Ursprung in der Regel auf den Einfluss fremder Künstler zurückzuführen. So z. B. bei den früher an Thüren im gräflich Fugger'schen Schloss zu Kirchheim an der Mindel angebracht gewesenen Bronzegriffen, die, jetzt im hamburgischen Museum bewahrt, dem niederländischen Bildhauer Hubert Gerhard zugeschrieben werden.

Bronzenes Schlüsselschild. Augsburg, Ende des 16. Jahrhunderts. 1/3 nat. Gr.

Hubert Gerhard formte i. J. 1584 zusammen mit dem Italiener Carlo Pollagio die grosse Bronzegruppe von Juppiter, Juno und Ganymed, für deren Guss ihm der Italiener Pietro di Neve und der Niederländer Cornel Anton Man behülflich waren. Früher zierte diese jetzt im Bayerischen Nationalmuseum bewahrte Gruppe den Hof desselben Fugger'schen Schlosses, aus dem unsere Thürgriffe stammen, die sicher der gemeinsamen Arbeit derselben Künstler zu verdanken sind. Gerhard trat später in die Dienste des Herzogs Wilhelm V. von Bayern und goss in München nach Peter de Witte's Entwurf die Kolossalstatue des h. Michael für die Kirche gleichen Namens, 1593 für Augsburg den figurenreichen Augustusbrunnen.

Von den Bronzegriffen aus Schloss Kirchheim besitzt die Sammlung folgende Stücke: einen der beiden grossen Griffe einer Saalthür, mit zwei nackten Frauengestalten, gelehnt an Akanthusranken, die dem Blätterschurz eines nackten Kindes in leierförmigem Schwung entwachsen; verwandt den Thürklopfern der italienischen Hochrenaissance, doch nur als beweglicher Griff ausgebildet. — Sechs feste Thürgriffe, allen gemeinsam, dass einer grottesken Maske ein an der Wurzel wagrechter, dann sich aufrichtender Griff mit freier, figürlicher Endigung entwächst; die Figuren stellen dar: ein nacktes Weib, das mit halben Leibe einem Blumen- und Fruchtkranz entwächst; eine bekleidete, geflügelte Frau, im rechten Arm einen laublosen Zweig; ein nacktes Halbweib mit Rebenschurz, auf ihrem Rücken ein Faun mit Traube; einem grottesken Kopf entwachsend ein nacktes Halbweib, das sich mit beiden Händen an die Brüste fasst; einen auf dem Nacken eines grottesken Thieres reitenden Faun; einen jungen Faun, der auf dem Nacken eines grottesken Thieres reitet und eine junge Faunin auf dem Rücken trägt. — Drei Griffe von ähnlicher Anordnung: einer bärtigen Maske entwächst in S-förmigem Schwung ein schlanker Hals, der in einem behelmten Frauenkopf mit zwei langen Zöpfen endigt. (Geschenke der Averhoff'schen Stiftung.)

Nicht nachweisbar aus dem Schlosse Kirchheim, jedoch sicher Arbeiten derselben Künstler sind ein dem oben erwähnten Griff mit dem eine Faunin auf dem Rücken tragenden Faun sehr ähnlicher Griff und das oben abgebildete bronzene Schlüsselschild. (Geschenk des Herrn C. H. M. Bauer.)

Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite)

Bronzener Wasserspeier. Ulm, Ende des 16. Jahrhunderts. 1/4 nat. Gr.

Oefter findet sich in Deutschland bronzenes Beiwerk an steinernen Brunnen in Gestalt wasserspeiender Masken. In Ulm z. B. pflegte man an den inmitten eines Wasserbeckens aufgerichteten, von einem wappenhaltenden Löwen oder einer Figur bekrönten Brunnensäulen derartige Bronzemasken anzubringen, deren zum Speien geöffneter Mund ein kurzes Rohr für den Wasserabfluss aufnahm.

Vier bronzene Brunnenmasken, sämmtlich aus Ulm; die Masken zeigen einen dem dienenden Zweck sehr angemessenen thierischen Ausdruck und Blätterwuchs an Stelle des Haares. Ende des 16. Jahrhdts.

Bronzene Leuchter.

Unter den bronzenen Geräthen verdient der Leuchter besondere Beachtung, sowohl weil er zu allen Zeiten Gegenstand künstlerischer Pflege gewesen, wie seiner vielseitigen kulturgeschichtlichen Bedeutung wegen. Bei dem antiken Leuchter — wie er unter den römisch-etruskischen Bronzen der Sammlung durch ein typisches Beispiel vertreten ist, — wird der schlanke Stamm in freier Nachbildung eines kannelirten Pflanzenschaftes gestaltet; Standfestigkeit geben ihm die drei weit ausladenden und den Schwerpunkt der Standfläche nähernden Füsse, von denen jeder nach dem Vorbilde eines thierischen Hinterfusses geformt ist. Mit dem hinteren Theil ihrer Keule treffen die Füsse an der Wurzel des einem Blätterkelch entspriessenden Stammes zusammen; den stumpfen Winkel zwischen ihnen füllt ein Anthemion (Palmette) oder ein anderes sich frei schwebend erhaltendes Ornament. Der Stamm trägt das Kapitäl, dessen vasenartige Hohlform man durch den älteren Brauch, harzreiche Fichtensplitter darin zu verbrennen, erklärt hat, das aber in späterer Zeit nur noch den Zweck hatte, auf dem seine Mündung deckenden Teller eine Standfläche für die Lampe zu bieten. Diese Lampe, ebenfalls aus Bronze, bestand aus einem niedrigen Oelbehälter, an dem, gegenüber dem Griffe, die Schnauze für den in das Oel getauchten Docht vorragte. Kerzen waren dem Alterthum nicht unbekannt, traten aber erst in späterer Zeit allgemeiner an Stelle der Oellampen.

Wie der Leuchter im Alterthum zugleich ein wichtiges Kultgeräth gewesen war, so wurde der Brauch, zu jeder feierlichen gottesdienstlichen Handlung Kerzen zu entzünden, auch von dem christlichen Kult übernommen. Nachdem die Kirche diesen Brauch anfänglich als einen heid-

nischen bekämpft hatte, liess sie ihn zu unter der Deutung der Flamme des Lichtes als Sinnbild der göttlichen Erleuchtung. In der Folge wurden Leuchter der verschiedensten Form wichtige Stücke der Kirchenausstattung: paarige Leuchter für den Altartisch; einzeln freistehende nach dem Vorbild des siebenarmigen Leuchters im Tempel zu Jerusalem oder für die riesige Osterkerze; Teneberleuchter mit 13 bis 15 in Form eines senkrechten Dreieckes angeordneten Kerzen, deren Flammen bei den Klaggesängen in der Osterwoche nacheinander gelöscht werden, bis allein die oberste, den Heiland bedeutende, bleibt, die nur verdeckt wird. Ihnen gesellen sich die Wand- und Hängeleuchter; im 11. Jahrhundert grosse, vom Gewölbe herabhängende, mit Kerzen besetzte kronenförmige Reifen, deren Ausschmückung mit Thürmen und Heiligenfiguren an das himmlische Jerusalem erinnert; später Kronleuchter, deren kerzentragende Aeste von einem hängenden Mittelstamm sich abzweigen.

Neben diesen kirchlichen Leuchtern bieten auch die Leuchter weltlichen Gebrauches im Mittelalter abwechslungsvolle Formen. Man giebt ihnen gern figürliche Gestalt, bildet sie als Ritter oder Frauen, die den Dorn oder die Dülle für die Kerze tragen, oder als Elephanten mit einem Thurm für die Kerze auf dem Rücken. Die Vorliebe für diese figürlichen Leuchter hat sich bis weit in das 16. Jahrhundert in den Landsknechtleuchtern erhalten und begegnet uns noch im 18 Jahrhundert in zinnernen Bergmannsleuchtern. Der antikisirende Geschmack, namentlich des Empire-Stiles hat später das alte Motiv unter Anwendung klassischer Flügelgestalten neu belebt.

Bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts beschränkt sich die Beleuchtung der Wohnräume im Bürgerhaus wie im Palast auf das Kerzenlicht. Die Lampe erfuhr keine wesentliche Verbesserung, die sie zur Beleuchtung vornehmer Räume geeignet machen könnte; sie beharrte bei der offen brennenden Flamme des in das Oel getauchten Dochtes, wie bei der Lampe des Alterthums und den heute noch in südlichen Ländern gebräuchlichen Messing-Lampen mit dem mehrschnauzigen, an einer senkrechten Stange verschiebbaren Oelbehälter. (Beispiele solcher Lampen aus Italien und Spanien in der Sammlung.) Das 17. und mehr noch das 18. Jahrhundert gaben dem Standleuchter, der Lichterkrone und dem oft mit einen kleinen Spiegel verbundenen Wandleuchter eine reiche, vielgestaltige Ausbildung, und erst im 19. Jahrhundert gewinnt die technisch vervollkommnete Oellampe auch Bedeutung für das Kunstgewerbe.

In der südwestlichen Gangecke.

Aus Hamburg stammen zwei achtarmige Kronleuchter, Arbeiten vom Anfang des 17. Jahrhunderts, das in der hiesigen Gegend in dergleichen Gelbgussarbeiten besonders fruchtbar war, wie die in den Kirchen des hamburgischen Gebietes noch benutzten grossen Kronleuchter zeigen. Der grössere unserer beiden Kronleuchter war vor Zeiten im St. Johannis-Kloster in Gebrauch, dessen Schutzheiliger auch die Bekrönung des eisernen Stammes der Krone bildet. Der kleinere Kronleuchter mit den muschelförmigen Schälchen zum Auffangen des abtropfenden Wachses gehörte früher dem hamburgischen Schiffbauer-Amt.

Im achtzehnten Zimmer.

Ebenfalls eine Arbeit vom Anfang des 17. Jahrhunderts ist ein mit eingemeisselten Ornamenten verzierter Leuchter; er zeigt den weitausladenden Fuss, der den Renaissance-Leuchtern eigen ist. Im Alten Lande (Hannover) diente er zuletzt dem alten Brauch, auf den Sarg eines Hausgenossen eine brennende Kerze zu stellen.

Im siebzehnten Zimmer. (Möbel-Abtheilung.)

Bronzener Wandleuchter. Mitte des 18. Jahrhunderts. Bayern. 1/4 nat Gr.

Als Leuchter der Rococo-Zeit sind die beiden am Getäfel des Louis XVI.-Zimmers angebrachten Wandleuchter (S. d. Abb.) hervorzuheben. Sie stammen aus Landshut und verrathen den Einfluss der um die Mitte des 18. Jahrhunderts an den süddeutschen Höfen thätigen Franzosen.

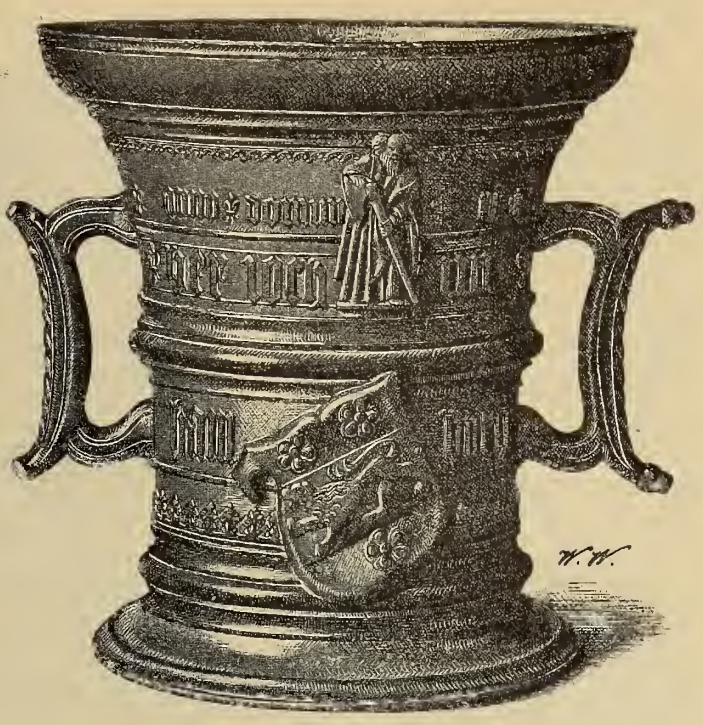
Der Stil Ludwig XVI. ist durch einen Tischleuchter von vergoldeter Bronze vertreten, welcher die den französischen Arbeiten jener Zeit eigene scharfe Ciselirung zeigt.

Zwei grosse Candelaber sind bezeichnende Beispiele des Empire-Stiles. Ihre sieben vergoldeten Arme entwachsen einem ampelförmigen Gefäss, das eine geflügelte Frauengestalt mit emporgehobenen Händen über ihrem Haupte hält. Fast schwebend, nur mit den Fussspitzen steht diese, einer antiken Siegesgöttin nachgebildete und in dunkelgrünem Bronzeton gehaltene Gestalt auf einer vergoldeten, von Wolken umgebenen, von Engelsköpfen umflatterten Kugel, die auf einer vergoldeten vierseitigen, vorn mit Attributen Apollo's und der Venus geschmückten Basis ruht.

Bronzene Mörser.

Für Mörser ist die Bronze von jeher aus praktischen Gründen der bevorzugte Stoff gewesen. Häufiger als irgend andere Wirthschaftsgeräthe sind bronzene Mörser von Geschlecht zu Geschlecht überliefert worden und nicht selten bis in unsere Tage im Gebrauch geblieben. Die in Norddeutschland noch zahlreich erhaltenen grossen Mörser mögen vielfach den Giesshütten heimischer Glockengiesser entstammen, die bei ihrer Herstellung sich eines dem Guss der Glocken gleichen Verfahrens bedienen konnten. Manche dieser Mörser geben sich jedoch durch ihre Inschriften als Erzeugnisse der Niederlande zu erkennen.

Im achtzehnten und neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)



Bronzener Mörser des Hamburger Rathmannes Jochim Nygel v. J. 1522. 1/4 nat. Gr.

Grosser gothiseher Mörser mit zwei Handgriffen, die in Eicheln endigen. Vorn die Figur des heil. Matthias und das Nygel'sche Wappen. In drei Zeilen untereinander zieht sieh eine Inschrift in gothischen Minuskeln um die Wandung: anno domini mccccccxxii her iochim nygel radtman in hamborch me fieri fecit. Statt der Trennungspunkte zwisehen den einzelnen Wörtern heraldisehe Lilien. Zugehörig eiserner Stösser. Hamburg 1522. (Geschenk der Herren M. P. und A. C. Schümann.)

Kleiner Bronzemörser mit zwei Handgriffen, verziert mit einem beiderseits wiederholten Fries, der den Medaillonkopf eines bärtigen Mannes, von Akanthuswerk umgeben, zeigt. Am Oberrand: „Anno Domini 1551. Jhesus Maria". Zugehörig bronzener Stösser. Aus Wismar.

Grosser Bronzemörser. Am Baueh ein figurenreicher Jagdfries und darunter ein Ornamentfries nach einem Kupferstich des Nürnbergers Theodor Bang, dessen Entwürfe für Friese zur Verzierung bronzener Mörser beliebt waren. An dem stark vorladenden Mündungsrand: „Antoni Wilkes me fecit Enchusac anno 1622". Enchusa ist die unweit des Zuidersees in Nordholland gelegene Stadt Enkhuizen. Bis zum Jahre 1891 in der Apotheke zu Eckernförde benutzt.

Grosser Bronzemörser, mit zwei Friesen verziert, von denen der untere tanzende Kinder, der obere Akanthusranken mit symmetrisch geordneten grottesken Halbfiguren (nach einem Ornamentstich des 16. Jahrhunderts) zeigt. Am vorspringenden Mündungsrand: „Cornelis Ouderogge fecit Rotterdam 1650. Soli Deo gloria". Bis zum Jahre 1880 in einem Colonialwaarengeschäft der holländischen Stadt Delft im Gebrauch.

Grosser Bronzemörser mit zwei knopfförmigen Handhaben, am vortretenden Mündungsrand die Inschrift: „Andreas Siemon me fieri curavit anno 1668". Vorn ein Schild mit der Hausmarke des Andr. Siemon. Zugehörig eiserner Stösser. Hamburg. (Geschenkt von Herrn Octav. Ferd. Meyer, in dessen Colonialwaarengeschäft in der Steinstrasse der Mörser bis zum Jahre 1891 gebraueht wurde.)

Getriebene Kupfer- und Messingarbeiten.

Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Italienische Arbeiten.

Dampfbläser in Gestalt eines die Backen aufblasenden Negerkopfes aus Kupfer. (S. d. Abb.) Der hohle Kopf ist aus einem Stücke getrieben, der Boden eingesetzt und verlöthet; nur ein kleines Loch im Munde zum Füllen des Gefässes durch Eintauchen desselben in Wasser und zum Auslassen des Dampfes, nachdem das Gefäss durch das Kaminfeuer erhitzt worden. Hinten eine Dille zur Befestigung eines hölzernen Griffes. Italien, 15. Jahrhundert. (Aus der Sammlung Paul.) Ueber die angedeutete Bestimmung dieses Kopfes giebt uns der Architekt Antonio Averlino Filarete in seinem Buche „Von der Baukunst", das er i. J. 1465 als Huldigung für den Herzog von Mailand Francesco I. Sforza verfasst hat, Aufschluss. Nachdem der Künstler die ideale Stadt, deren Erbauung er seinem fürstlichen Gönner beschreibt, mit den Befestigungs-Anlagen begonnen, die Citadelle aufgeführt, die Plätze und Strassen abgemessen und den Dom entworfen hat, gelangt er alsbald zu dem fürstlichen Palast. Bei der Ausstattung desselben schildert er einen von der Hand „des guten Meisters, der sich Luca della Robbia nannte und Florentiner war," gemeisselten Kamin, und fährt dann fort: „Die Feuerböcke waren auf diese Art gemacht: der Theil, der die Holzscheite unterstützte, war von dickem Eisen; daran befand sich vorn [jederseits] ein ehernes Gefäss, dessen Deckel ein nackter, die Backen aufblasender Putto bildete. Der war so ersonnen, dass, sobald das Feuer ihn erwärmte, er kräftig in die Flamme blies oder wohin man ihn gewendet hatte. Auf folgende Weise wurde dies bewirkt: Die Putten waren hohl, gut verlöthet und von geringer Metallstärke und hatten nur eine einzige Oeffnung, das Loch im Munde, durch das sie mit Wasser gefüllt wurden und auch den Dampf ausbliesen. . . . . So lange nun das Wasser vorhielt, hörten sie nimmer auf zu blasen, als wären sie ein Blasebalg". — Dass diese schon von dem römischen Schriftsteller Vitruv erwähnten „Aeolipylen" in Italien auch in der Gestalt üblich waren, die unser Geräth zeigt, wird durch eine Eintragung in die Rechnungsbücher des Königs René II. von Anjou über den am 17. Oct. 1448 erfolgten Ankauf eines ihm aus Rom überbrachten „Teste d'airain qui souffle le feu" (d. i. ein eherner Kopf, der das Feuer anbläst) bewiesen. Ein im Museo Correr zu Venedig bewahrter Feuerbläser ist wie der unserige von getriebener Arbeit und hat ebenfalls die Gestalt eines Mohrenhauptes.

Dampfbläser in Gestalt eines Negerkopfes, aus Kupfer getrieben. Italien, 15. Jahrhdt. Höhe 0,26 m.

Wärmpfanne, aus Kupfer getrieben, ringsum Blätterranken; im durchbrochenen Deckel geflügelte Engelsköpfe zwischen Blätterranken; Dille zur Befestigung eines Holzgriffes. Nord-Italien. 16. Jahrhundert.

Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Grosses Kühlbecken für Wein, am Bauche gewölbte, an der Hohlkehle unter dem Rande vertiefte Rundfalten, Klauenfüsse und umgerollte Griffe. Italien. 16. Jahrhundert (Geschenk des Herrn W. G. Scholvien).

Grosse Wasserkanne, der eiförmige Bauch, der Hals und der Fuss je aus einem Stück Kupfer getrieben und verlöthet. Der Ausguss über einer Satyrmaske und der Henkel in Gestalt einer geflügelten weiblichen Halbfigur mit einer grottesken Maske am untern Ansatz sind aus Messing hohl gegossen und angelöthet. Italien. Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Deutsche Arbeiten.

Taufbecken, aus Messing getrieben, in der Mitte die Verkündigung Marias; umrahmt von einer nicht lesbaren Inschrift und dem spätgothischen Ornament aus einem um einen Stab gewickelten, endlosen Blatt. Nürnberg. 16. Jahrhundert.

Taufbecken, aus Kupfer getrieben. In der Mitte ein Pelikan, der sich die Brust aufreisst, um seine Jungen mit seinem Blute zu nähren (Sinnbild Christi). Um den Rand die Inschrift: „Das Blut Jesu Christi des Sohns Gotes macht uns rein von alen vnsern Sinden 1659". Angeblich aus Greifswald. (S. d. Abb.)

Taufschüssel, aus Kupfer getrieben, mit einem Pelikan. Norddeutschland, 1659. Dchm. 0,44 m.

Seitdem der schon im 15. Jahrhundert vorkommende Ritus, bei der Taufe nur den Kopf des Täuflings zu benetzen, im 17. Jahrhundert allgemein geworden war, pflegte man sich in Deutschland hierbei derartiger, aus Kupfer oder Messing getriebener Schüsseln zu bedienen, die man auf die Oeffnung des steinernen oder bronzenen Taufsteines legte.

Grosse Kirchenleuchter, aus Messing getrieben, gebuckelt und gepunzt — ein Paar aus der Kirche des Dorfes Wahrenberg im Regierungsbezirk

In der südwestlichen Gangecke.

Magdeburg, an dem einen die Inschrift: „Margreta Schultzen von Hamburg hat diesen Leuchter zu Gottes Ehrn der Kirchen zu Warenberg vorehrt Ao. 1650“, an dem anderen „Johan Schultzen von Hamburg hat diesen Leuchter zu Gottes Ehren der Kirchen zu Warenborg vorehrt Anno 1650“ — ein ähnlicher Leuchter aus einer Kirche im Schleswig'schen, oben an der Lichtschale die Inschrift: „Christina Schackes Anno 1675“, am Fusse: „Got zu Ehren, der Kirchen zu Zihr hat Schack Hinrich von Hatlund diesen Leuchter vorehret“. Das Rankenwerk mit gemeisselten Umrissen in gepunztem Grunde von ähnlicher Zeichnung wie auf den achteckigen Messingschüsseln derselben Zeit aus Schleswig-Holstein. Wahrscheinlich Lübecker Arbeit.

Im westlichen Gang.

Runde Schauschüsseln aus Messing, in ihrer Mitte zumeist Rosetten aus schräg gewundenen Rundfalten, eingefasst von Inschriften, deren sich wiederholende Worte nicht immer klaren Sinn geben und ihn wohl auch nicht immer haben, sondern nur ornamental wirken sollen. Auf einer dieser Schüsseln die Inschrift: HILF . IHS . XPS . VND . MARIA (Hilf Jesus Christus und Maria); auf einer andern GOT . SEI . MIT . VNS . Auf einer dritten die häufig auf dergleichen Schüsseln vorkommenden Worte: „IEH . BART . AL . ZEIT . GELVEK. Die Schüsseln dieser Art, die sich über ganz Deutschland und Nord-Italien verstreut finden, in norditalienischen Städten noch heute die Schauküchen der Garköche und Fischbrater zieren, sind Nürnberger Arbeiten des 16. bis 17. Jahrhunderts.

Achteckige Schauschüsseln aus Messing, verziert mit Reihen kleiner knopfförmiger Buckeln, Ranken, die mit grossen gebuckelten Blüthen und kleinen am Ende rundlich umgerollten Blättern besetzt sind, dazwischen laufenden Vierfüssern oder Figuren in der Tracht der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Diese Schüsseln, die bis vor Kurzem noch häufig auf den Heerdbörtern der schleswig-holsteinischen Bauernhäuser glänzten, zeigen niederländischen Einfluss; einige von ihnen mögen holländische, andere Lübecker Arbeiten sein.

Grosse Stülpe aus Messing mit breitem, bandförmigem Griff; dieser und die Ränder mit Ranken und laufenden Thieren in der Art der achteckigen Messingschüsseln vom Ende des 17. Jahrhunderts. Solche Ofenstülpen wurden in den schleswig-holsteinischen Bauernhäusern gebraucht, um die auf dem Heerde zusammengekehrten glimmenden Kohlen zu überdecken und so das Feuer unter der Asche für den folgenden Tag zu erhalten, ohne Gefahr zu laufen, dass ein Windstoss die Kohlen verstreue. In einigen Gegenden bediente man sich solcher Stülpen auch, um unter ihnen auf dem eisernen „Bilegger“-Ofen Speisen warm zu halten.

Wärmpfanne aus Messing, der durchbrochene Deckel mit einem antiken Kopf in einem Kranz grosser Blumen, mit dem Namen des Besitzers Michgel Schmidt Anno 1695. Der lange Stiel aus Eisen mit messingenem, abgedrehtem Griff. Derartige Wärmpfannen pflegte man, mit glühenden Kohlen gefüllt, zwischen das Leinenlaken und die Decken des Bettes zu schieben.

„Feuerkieken“ aus Messing, ohne Treibarbeit, mit ausgeschlagenen Verzierungen, zumeist aus der Umgegend von Hamburg, eine mit dem Namen des Besitzers Peter Kruse, 1746.

Handlaterne aus Messing, die Rückseite innen zu Vermehrung der Rückstrahlung des Kerzenlichtes mit einem getriebenen Stern in verkröpfter Einfassung; die Glasscheiben eingerahmt mit durchbrochenem Laub- und Bandelwerk; am Schlot das Wort „BREMEN“ in ausgehauenem Grund. Bez. 1754. Derartiger Handlaternen bediente man sich im 18. Jahrhundert in Bremen und Hamburg bei abendlichen Ausgängen. Grössere, an Stöcken befestigte Laternen von ähnlicher Arbeit wurden von Dienern vorgetragen.

Gravirte Metallarbeiten.

Im achtzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Das Graviren, d. h. das Verzieren der Flächen metallener Gegenstände durch Strichzeichnungen, die mit einem spitzen Werkzeug von härterem Metall eingegraben werden, ist ein uraltes Verfahren, das sich von den ältesten Metallarbeiten unserer Sammlung, dem etruskischen Bronzespiegel und den vorgeschichtlichen Hängeurnen aus dem Hohenwestedter Depôt-Funde bis auf unsere Zeit verfolgen lässt. Schon an diesen vorgeschichtlichen Gefässen zeigt sich die gravirte Arbeit mit gepunzter und gemeisselter Arbeit verbunden, welche theils die geritzten Zeichnungen vervollständigt, theils einzelne Theile der Fläche vertieft, die dann mit einer schwarzen Kittmasse wieder ausgefüllt werden. Diese uralte Technik der Verzierung metallener Flächen ist später im muhammedanischen Orient, dessen Flachornamente sich dafür besonders eigneten, weiter entwickelt worden und in Indien noch heute in Uebung. In Venedig hat man sie im 16. Jahrhundert in ausgedehnterer Weise angewendet, als irgendwo sonst im Abendlande. Wahrscheinlich hängt dies mit dem Einfluss zusammen, den damals die Beziehungen der Venetianer zum muhammedanischen Osten auf ihr Kunstgewerbe gewannen. Wie die venetianischen Gewebe, Bucheinbände und Gläser sich diesem Einfluss theils in Folge der Rücksicht auf den Absatz nach dem Morgenlande, theils durch die Einwanderung türkischer oder kleinasiatischer Arbeiter unterwarfen, so entstanden in den Werkstätten der Lagunenstadt damals auch gravirte Metallarbeiten, die nicht nur in der Technik, sondern oft auch in dem Ornament den asiatischen Vorbildern so nahe stehen, dass ihre Herkunft nicht immer sicher zu bestimmen ist, wenn nicht Inschriften zu Hülfe kommen. In der Technik des Orients, aber im ornamentalen Geschmack des Abendlandes gearbeitet sind die zahlreich erhaltenen grossen Schüsseln, zu denen ursprünglich noch Kannen gehörten, um aus diesen das Wasser zum Abspülen der Hände über die untergehaltene Schüssel zu giessen. Heute wirken diese Schüsseln nur noch durch die gravirten Ornamente, die sich von dem flach ausgemeisselten Grunde in erstaunlicher Abwechselung schön vertheilt abheben. Wahrscheinlich war jedoch bei denselben der vertiefte Grund ebenso mit einer schwarzen Kittmasse ausgefüllt, wie solche sich an der offenbar aus derselben Werkstatt stammenden kleinen Dose der Sammlung noch erhalten hat. Das gelbe glänzende Messing- oder Bronze-Ornament, das bisweilen durch Silberfäden in den Hauptzügen betont und vielleicht gar noch vergoldet war, hob sich in dem ursprünglichen Zustande der Schüsseln weit kräftiger gegen den schwarzen Grund ab, als es uns heute erscheint.

Grosse Messing-Schüssel, ursprünglich vergoldet, mit reichen Gravirungen und eingelegten Silberfäden verziert. Inmitten des Spiegels Wappen in ovaler Rollwerkkartusche, von Lorbeerzweigen und einem Ringfries mit Grotteskmotiven umgeben. Diesen umgiebt ein breiterer Fries, in dem Rollwerkkartuschen mit Mauresken auf schraffirtem und einst geschwärztem Grund abwechseln mit grotteskem Akanthuswerk. Ein dritter Grottesken-Fries in der Hohlkehle, ein vierter mit Mauresken-Füllungen auf dem Rande. Venedig. Um 1550. (Aus der Sammlung Paul.)

Aus derselben Zeit, vielleicht sogar von derselben Hand, stammt eine cylindrische Dose aus Bronze, die ebenfalls in Gravirung und mittelst eingelegter Silberfäden mit Mauresken, Bandverschlingungen und Akanthus geziert ist. Die Schwärzung des aufgerauhten Grundes ist völlig erhalten. Der Deckel fehlt. Venedig.

Im achtzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Grosse Messingschüssel mit reicher Gravirung. In der Mitte Wappen in dichtem Fruchtkranz. Grosse Mannigfaltigkeit des Ornaments, das sich nirgends wiederholt. An der Unterseite ein Monogramm des Künstlers oder Besitzers. Venedig. Um 1550. (S. d. Abb.)

Gravirte Messingschüssel. Venedig, um 1550. Dchm. 0,44 m.

Grosse Messing-Schüssel mit reicher Gravirung. In der Mitte Wappen (steigender Löwe); in dem umgebenden Fries wechseln die Gestalten der Tugenden mit Akanthusgezweig und Kindern. Am Rande ebenfalls Kinder in Akanthuswerk, das zum Theil in geflügelte Halbfiguren endigt. Abwechselungsreiches Ornament, wie bei der vorigen Schüssel. Venedig. Um 1550.

Die wissenschaftlichen Instrumente.

Im achtzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Die astronomischen Instrumente, deren man sich im 15. und 16. Jahrhundert und so lange bediente, bis die von Copernicus entwickelten Ideen über das Weltensystem und die Entdeckung Keplers, dass die Planeten sich in Ellipsen um die Sonne bewegen, allgemein durchgedrungen waren, sind entweder Zeitmesser oder dienten der Beobachtung der Sterne. Eine Gruppe der Zeitmesser bezweckt die mechanische Messung der Zeit, eine andere die astronomische Bestimmung der Tagesstunde.

Das älteste und einfachste Instrument, dessen sich vor Zeiten die Seefahrer zum Messen der Gestirnhöhen bedienten, war der sogenannte „Jakobsstab“, ein hölzerner Stab, auf dem zum Visiren ein Querstab verschiebbar befestigt war. Genauere Winkel- und Höhenmessungen gestattete der Quadrant, ein anfänglich ebenfalls aus Holz gefertigter Apparat in Form eines Viertelkreises mit einer Gradtheilung am Bogen und zwei Dioptern am einen Radius.

Das Hauptinstrument aber sowohl für nautischen Gebrauch als für die wissenschaftliche Beobachtung des gestirnten Himmels war bis zur Erfindung des Fernrohrs das „Astrolabium“ d. h. „Sternaufnehmer“ genannte Instrument. Das Astrolabium hat die Form einer runden Scheibe, welche auf der Vorderfläche von einem erhabenen Reifen, der Armilla, umspannt ist. An diesem Reifen ist der bewegliche Ring befestigt, mit dem man das Instrument beim Beobachten an einem dreibeinigen Gestell aufhängte. Der Rücken der Scheibe zeigt verschiedene Systeme von Gradtheilungen, am Rande die an der Horizontale beginnende Theilung in vier mal 90 Grade, das Kalendarium mit den 12 Monaten, die Theilung des Thierkreises, bisweilen auch eine Theilung in ungleiche, je nach der Zeit zwischen Sonnenauf- und untergang verschieden lange Stunden, sowie eine Höhenmess-Scala, (Gevierung, Messleiter, Scala altimetra). Die Vorderseite nimmt in dem durch den vorspringenden Reifen gebildeten flachen Gehäus mehrere zum Auswechseln bestimmte gravirte Scheiben auf und heisst daher die Mutter, mater, des Astrolabiums. Ihr Rand ist in 360 Grade und 24 gleiche, je 15 Graden entsprechende Stunden getheilt, an denen man die Rectascensionen der Sterne mit Hülfe der Alhidade ablas. Diese besteht in einem um den Mittelpunkt der Scheibe drehbaren Lineal, an dessen Enden zum Umlegen eingerichtete, mit einem kleinen Loch zum Visiren (Peilen) versehene Scheiben, die Diopter, angebracht sind. Die in der Mutter liegenden Blechscheiben (Landtafeln, Tympana) wurden je nach der geographischen Breite, unter der beobachtet werden sollte, oben aufgelegt; sie sind daher für verschiedene Polhöhen eingerichtet und zeigen den diesen gemäss geneigten Horizont mit den Höhenkreisen oder Almicantaras und den Vertikalkreisen oder Azimuths der Araber, ferner den Aequator, die Wendekreise, die Dämmerungslinie u. A. m. Den Raum zwischen dem oberen, der jeweiligen Beobachtung dienenden Tympanon und der auf der Randfläche gleitenden Alhidade füllt eine durchbrochene, oft reich verzierte Scheibe, das Rete, aranea, araigneé, genannt, welche hauptsächlich dazu diente, dem Beobachter gewisse wichtige Punkte am Himmelsgewölbe anzugeben. Dementsprechend sind auf ihm die Thierkreiszeichen und die Namen einiger grösseren Sterne angegeben, auf deren Ort kleine feste Zeiger hinweisen. Von dieser typischen Einrichtung, für welche unser

italienisches Astrolabium aus der Sammlung Spitzer ein klassisches Beispiel ist, wird im Einzelfalle oft abgewichen, sei es durch Vereinfachung des Apparates, sei es durch astrologische Erweiterungen.

Zahlreich waren die Zwecke, denen das Astrolabium im Mittelalter und ganz allgemein bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts, in einigen Gegenden noch bis in's 18. Jahrhundert diente. Man bestimmte mit seiner Hülfe die Sonnen- und Mondhöhe, den Stand der Planeten und Fixsterne, den Stand der Sonne auf der Ekliptik, die Stunden des Auf- und Unterganges aller Gestirne, die Länge des Tages und der Dämmerungen, und bediente sich seiner für alle mit diesen Aufgaben zusammenhängenden Fragen der sphärischen Astronomie; endlich auch für die Zwecke der Astrologie, welche auf dem Glauben an die Herrschaft der Sterne über das menschliche Schicksal beruhte. Die Nativität stellte man, indem man nach dem Horoskop, oder nach dem Punkte der Sonnenbahn, der im Augenblick der Geburt eines Menschen eben aufging, die zwölf Himmelshäuser bestimmte, welche der Reihe nach als Haus des Glücks, der Brüder, der Verwandtschaft, der Kinder, der Gesundheit, der Ehe, des Todes, der Religion, der Würden, der Freundschaft und der Feindschaft — oder in ähnlichen Bedeutungen — aufeinander folgten. Waren die zwölf Himmelshäuser gefunden, so wurde der Ort der Planeten in jedem Haus gesucht und so weiter ein astronomisches Schema entworfen, das nun, durch Beobachtung, Berechnung und Deutung weiter ausgefüllt, zu der weissagenden Antwort führte. Für diesen astrologischen Nebenzweck der Astrolabien besitzt das Museum in dem grossen deutschen und in dem italienischen Instrument aus der Sammlung Spitzer klassische Beispiele.

Ein weit primitiveres Instrument als das Astrolabium war der sog. „Seering", der vielleicht gar nicht auf See gebraucht worden ist. Er bestand aus zwei concentrischen Ringschienen, die verschiebbar aufeinander lagen; auf dem einen waren die Stundenzahlen eingeritzt, auf dem andern die Monatsnamen; ein konisches Loch diente als Lichtöffnung. Noch in unserem Jahrhundert sind derartige Ringe als tragbare Sonnenuhren in Norddeutschland bei der ländlichen Bevölkerung im Gebrauch gewesen, um bei der Feldarbeit zur Bestimmung der Mittagsstunde zu dienen. Die Bezeichnung „Sonnenring" dürfte daher für dieses Instrument die zutreffendere sein.

Ungleich zuverlässiger, wenn auch immer noch nicht nach unseren Begriffen exact, waren die eigentlichen Sonnenuhren. Wie die Astrolabien fertigte man sie im 16. Jahrhundert in der Regel aus Bronze oder vergoldetem Kupfer; im 17. Jahrhundert wurde daneben auch gravirtes und farbig gebeiztes Elfenbein als Material beliebt. Die Hauptbestandtheile einer Sonnenuhr sind die mit den Tagesstunden bezeichnete Stundenplatte und der „Gnomon" oder „Weiser", ein auf jener befestigter Stift, dessen Schatten die Tageszeit angiebt, wenn der Apparat richtig eingestellt ist. Zur Einstellung dient die Magnetnadel einer in der Fussplatte angebrachten Bussole. Die Ebene, auf welche der Schatten fällt, liegt senkrecht zum Stab und parallel zur Ebene des Aequators, und der Schatten rückt, der scheinbaren täglichen Bewegung der Sonne folgend, auf dem in 360 Grade (gleich 24 Stunden) getheilten Zifferblatt um ebensoviele Grade weiter, wie die Sonne am Himmel, d. h. 15 Grade in der Stunde. Diese Aequinoctial- oder Aequatorialuhren sind die ein-

fachste Form der Sonnenuhr. Die Sonnenuhren sind behufs Verwendung auf Reisen meist von geringer Grösse, von der Form kleiner viereckiger oder runder Dosen. Mit einer solchen Taschen-Sonnenuhr vereinigte man häufig andere astronomische und geographische Geräthe: ein immerwährendes Kalendarium mit Thierkreistheilung und Angabe von Tag und Nachtdauer, einen Mond-Kalender, eine Windrose, Platten mit gravirten Landkarten, u. A.

Nicht für Beobachtungen, sondern zur Demonstration der Bewegungen der Gestirne dienten die Armillarsphären. Sie waren „geocentrisch", bis i. J. 1543 Copernicus sein Werk „De revolutionibus orbium coelestium" veröffentlichte und nachwies, dass der Mittelpunkt des Sonnensystems nicht die Erde, sondern die Sonne sei. Die unten beschriebene Armillarsphäre ist noch geocentrisch.

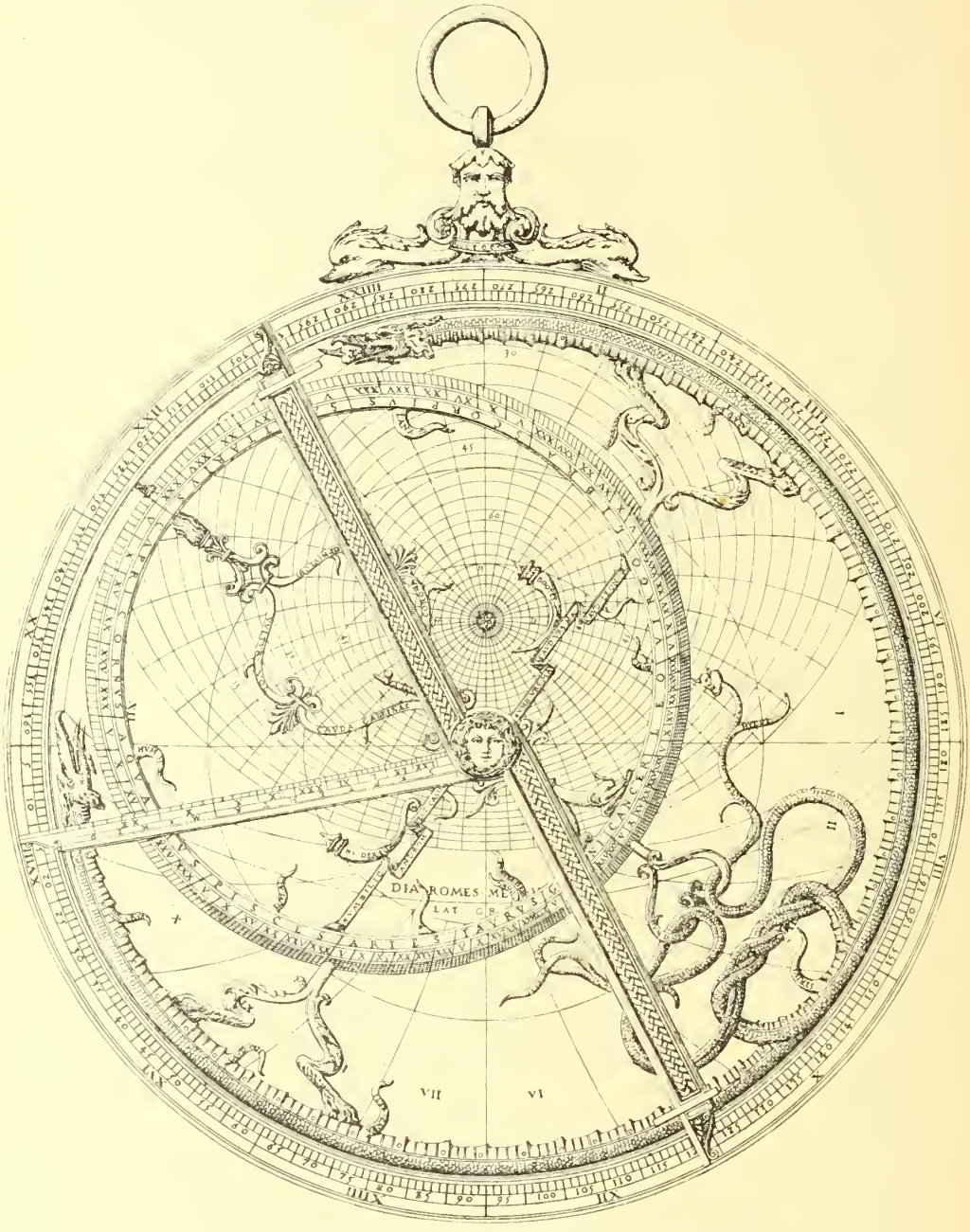
Von anderen Instrumenten, die hier in Betracht kommen würden, nennen wir noch den Spiegelsextanten, die Nivellirinstrumente, sowie die Kanonenvisire, von denen unsere Sammlung ein schönes Beispiel aus ehemaligem kurfürstlich sächsischem Besitz bewahrt.

Im achtzehnten Zimmer.

Italienisches Astrolabium, aus Bronze und Rothguss, theilweise vergoldet. Eine 11 mm starke Bronzescheibe, deren Vorderfläche bis auf einen 13 mm breiten Rand 10 mm tief ausgehoben ist, dient als „Mutter" d. h. als Gehäuse für die einzelnen Theile des Instruments. Eingelegt sind sechs „Landtafeln" aus Bronze, deren jede auf beiden Seiten mit gravirten Projectionen versehen ist: 1 a, „Latit. gr. XIII. I. climatis initium." b, „Lat. gr. XVII. Dia Meroes medium I. cli." — 2 a, „Lat. gr. XXIIII. Dia Syenes medium. II. cli." b, „Di' Alexandrios medium. III. cli. Lat. gr. XXXI." — 3 a, „Dia Rhodos med. IIII. cli. Lat. gr. XXXVI." b, „Principium V. climatis. Lat. gr. XL." — 4 a, „Dia Romes med. V. cli. Lat. gr. XLII." b, die zwölf Himmelshäuser für dieselbe Breite: „I. Horoscopus, II. Substantia, III. Dea, IV. Hypogeos, V. Bona Fortuna, VI. Malafortuna, VII. Occasus, VIII. Mors, IX. Deus, X. Regina, XI. Eudaemon, XII. Cacodaemon." — 5 a, „Finis V. cli. Lat. gr. XLIII." b, die zwölf Himmelshäuser ohne Namen für dieselbe Breite. — 6 a, „Dia Borystenes medium. VI. cli. Lat. gr. XLV." b, „Dia Rhiphaeos med. VII. cli. Lat. gr. XLVIIII." — Das Rete aus Rothguss, vergoldet, ciselirt und gravirt, besteht aus ringförmigem Thierkreis mit eingravirten Namen und Verschlingungen, die in Drachen mit verschlungenen Schwänzen, Delphine, Bandwerk- und andere Motive ausgestaltet und mit Sternnamen beschrieben sind. Daraufgelegt Declinationslineal, aus Bronze, und die Alhidade, ebenfalls Bronze, an der Oberseite mit ciselirtem Flechtband und einem Diopter an jedem Ende. Zusammengehalten werden die Theile durch eine kupfervergoldete, mit Medusenmaske gezierte Scheibe, die in einer cylindrischen Schraubenmutter das Gewinde des Stifts aufnimmt. Das Bronzegehäuse ist am Rande der Vorderseite in 24 Stunden und 360° getheilt. Die Rückseite enthält eine Höhenmess-Scala, ein Kalendarium nebst Thierkreis sowie eine Theilung in Planetenstunden. Als Verzierungen eingravirt oben Wappenschild mit doppeltgeschweiftem steigenden Löwen inmitten zweier Füllhörner, überhöht von einem vierflügeligen Engelskopf, unten geflügelter Mercurstab und auf fliegendem Band: „Alphenus Severus genio suo et commoditati f." Oben, in die Kante eingezapft, bronzener ciselirter und vergoldeter Ansatz aus zwei mit den Schwänzen verbundenen Delphinen, an deren Vereinigungspunkt eine Blättermaske drehbar befestigt ist, die eine Oese trägt mit dem Ring zum Aufhängen des Instruments. Dm. 0,276 m. Italien. Ende des 15. Jahrhunderts. Arbeit des Vincenzo Dante dei Rinaldi für Alfano Alfani (d. i. Alphenus Severus.) (Geschenkt von Frau G. L. Gaiser Wwe.)

Im achtzehnten Zimmer.

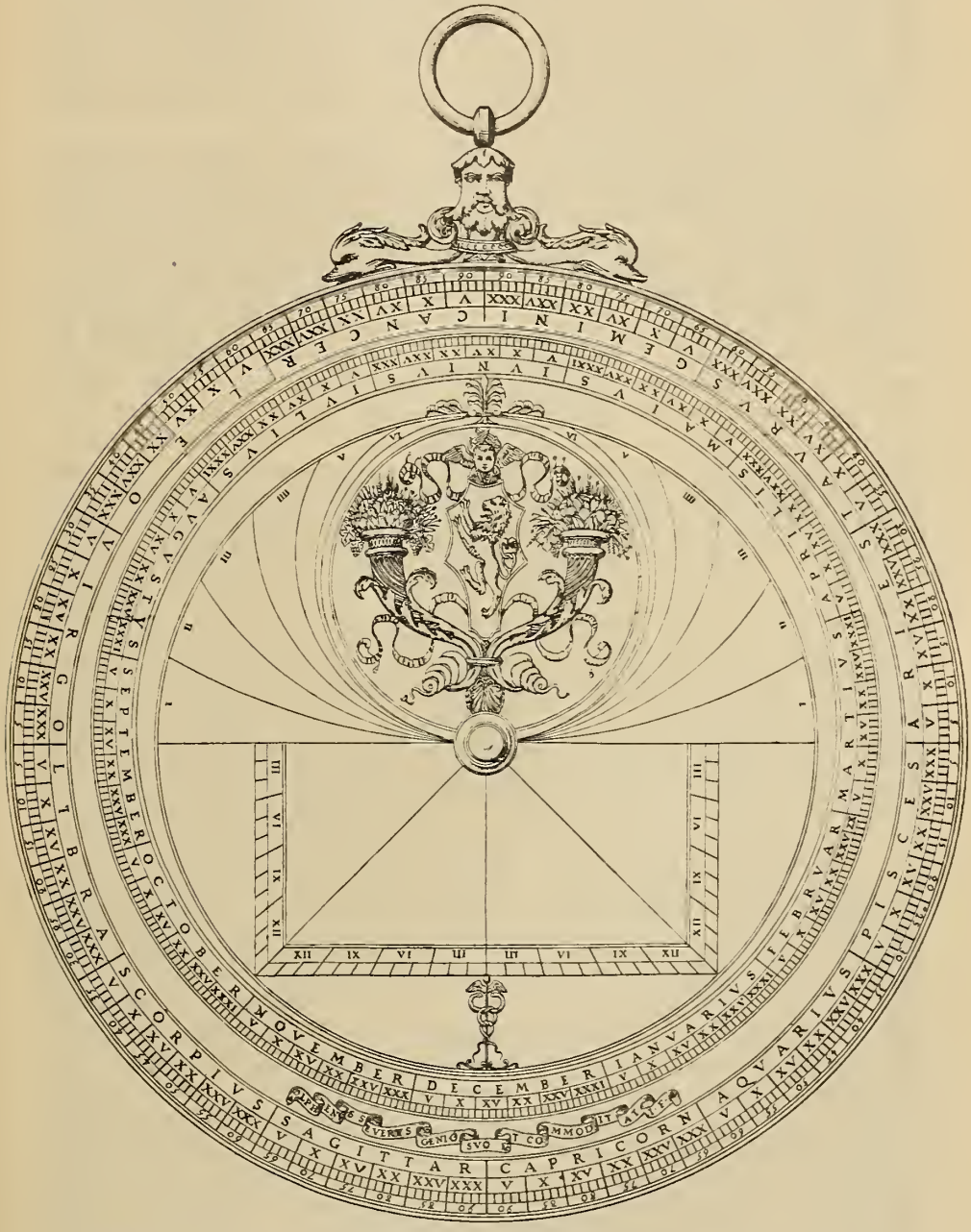
Die Besitzer dieses Astrolabiums lassen sich bis in das Ende des 15. Jahrhunderts verfolgen. In den i. J. 1875 von der italienischen geographischen Gesellschaft ver-



Astrolabium des Alphenus Severus, Arbeit des Italieners Vincenzo Dante dei Rinaldi, vom Ende des 15. Jahrhunderts. Durchm. 0,276 m. Vorderseite.

öffentlichten bibliographischen Studien zur Geschichte der Geographie in Italien wird unser damals im Besitze des Grafen Gian-Carlo Conestabile zu Perugia befindliches

Instrument als eines der allerschönsten seiner Art beschrieben und abgebildet und zugleich nachgewiesen, dass es gegen Ende des 15. Jahrhunderts von Vincenzo



Astrolabium des Alphenus Severus, Arbeit des Italieners Vincenzo Dante dei Rinaldi, vom Ende des 15. Jahrhunderts. Durchm. 0,276 m. Rückseite.

Dante dei Rinaldi angefertigt worden ist. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts befand es sich im Besitze der Familie Alfani, deren Vorfahr Alphenus Severus sein erster

Im achtzehnten Zimmer.

Besitzer gewesen war. Damals rühmte Ignazio Danti, ein Enkel des Verfertigers, in dem Vorworte zu der von ihm i. J. 1571 herausgegebenen „Sfera del Sacroboseo", das Astrolabium der Alfani sei „tanto bello, tanto giusto e diligentemente lavorato, ch'io ardisco di affermare che non sia mai stato fatto un altro simile." Ein anderer Berichterstatter, Lancelotti, sah es noch i. J. 1646 in der Casa Alfani. Später gelangte es in den Besitz der Grafen Conestabile, aus diesem an Spitzer, aus dessen Sammlung es für Hamburg ersteigert wurde.

Deutsches Astrolabium, aus Kupfer, vergoldet, versilbert, gravirt und bemalt. Die versilberte Kupferscheibe in einen profilirten vergoldeten Rahmen eingefügt. An der Vorderseite gravirt und geschwärzt die „Landtafel", enthaltend Höhen- und Azimutkreise, 24 Aequatorialstunden, die Planeten- und die böhmischen Stunden, die 12 Himmelshäuser und die Dämmerungsgrenze. An dem aufgelegten ringförmigen, ebenfalls versilberten Rand Theilung von 0 bis 90 an der Horizontale und in 16 Compass-Striche, an welchen gravirt blasende Aeolus-Masken. Im Mittelpunkt der Scheibe drehbar befestigt: a, das vergoldete Rete mit gravirten Thierkreisbildern und Sternnamen auf den Bandverschlingungen. b, Declinationslineal, c, der „Index draconis" mit Bögen zum Messen der Breite der Gestirne und Gradbögen zur Bestimmung der Eklipsen, d, fünf Planetenzeiger („Index Mercuri, Veneris, Martis, Jovis, Saturni") und der „Index Solis." b—d vergoldet, jeder der letztgenannten Zeiger am Ansatz mit ausgeschnittener, geätzter und farbig bemalter Figur der betreffenden Gottheit. Die aufgelegte Halteseheibe nebst Schraubenmutter vergoldet und gravirt. Die Rückseite der Scheibe enthält eine Höhenmess-Scala, ein Kalendarium mit den gravirten Bildern des Thierkreises (nach altem Stil) und Heiligennamen sowie eine für alle Breiten gültige Sonnenuhr. Im freien Raum Sternbilder. Die vergoldete Alhidade war mit zwei Dioptern versehen, von denen einer abgebrochen ist. An den Enden der Alhidade und beiderseits am Diopter geätzte Mauresken; in der Mitte: „linea fiduciae deu (verschrieben st. seu) medieliniim." Ring zum Aufhängen an vergoldeter Rosette, die an durchbrochenem, versilbertem Rollwerkansatz drehbar befestigt ist. Dm. 0,51 m. Unbezeichnet. Deutschland. Ende des 16. Jahrhunderts. Nach unbeglaubigter Ueberlieferung von Tycho de Brahe und Volckkamer verfertigt für Kaiser Rudolph II.; vgl. „Catalogue of the Vienna Museum" No. 1179. Aus der Sammlung Spitzer. (Geschenkt von Frau G. L. Gaiser Wwe.)

Arabisches Astrolabium, Bronze, gravirt. Als „Mutter" zur Aufnahme der einzelnen Theile des Instruments dient eine 14 mm starke Bronzescheibe deren Vorderfläche bis auf einen 7 mm breiten ornamentirten Rand 11 mm tief ausgehoben ist, Eingelegt 5 „Landtafeln", jede auf beiden Seiten gravirte Projectionen enthaltend und zwar: a, für 69° nördl. Br. (?); b, für 17, an der Rückseite für 40°; c, für 20 bezw. 36°; d, für 23¾ bezw. 29¾°; e, für 27 bezw. 32°. Das Rete ist gebildet aus dem Thierkreisring und durchbrochenen Mauresken, welche in Gravirung Blumenwerk und Sternnamen tragen. Die ebenfalls mit Blumenranken gezierte Alhidade ist mit zwei Dioptern versehen. Die „Mutter" innen durch ornamentirte concentrische Ringborden in vier Zonen getheilt, von denen jede wiederum durch concentrische Ringe dreigetheilt, durch Radien die innerste in 16, die zweite in 24, die dritte in 36, die vierte in 48 Abschnitte zerlegt ist. Die hieraus gebildeten 372 kleinen Bogenrechtecke sind mit Zahl- und Schriftzeichen gefüllt. Zum Anhängen dient ein Ring in beweglicher Oese, die an einem geschweift-profilirten Ansatz befestigt ist. Dieser Ansatz zeigt beiderseits Mauresken auf ausgehobenem und gepunztem Grund, der an der Rückseite mit gravirten Blumen geziert ist, während die Vorderseite eine Inschrifttafel trägt. Dm. 0,235 m. Syrien. 16. Jahrhundert. Aus der Sammlung Spitzer. Abgeb. „Collection Spitzer" V, Instr. de math. pl. IV, No. 133. (Gesehenk des Herrn von Laer.)

Armillarsphäre, Kupfer, vergoldet. Die Füsse, in Form von vier Greifenklauen, die nach oben in Greifenköpfe endigen, sind in einer Kugel verzapft, von der vier aufwärts gebogene an der Kante durchbrochen verzierte Stützen ausgehen, welche den Horizontalrahmen des Instruments tragen. Der äussere achteckige, innen kreisförmig ausgeschnittene Rahmen ist mit einer 32-theiligen Windrose versehen. Die Armillen sind schräg in den Rahmen eingefügt und zeigen die Erde als Mittelpunkt des Sonnensystems. Sonne und Mond sind verschiebbar an beweglichen Ringen angebracht. Den Thierkreis bildet eine durchbrochene Zone mit den figürlich dargestellten Zeichen. Am unteren Ansatz der Axe ein Mondkalender. H. 0,235 m. Deutschland. Ende des 16. Jahrhunderts. Aus der Sammlung Spitzer. (Geschenkt von Frau G. L. Gaiser Wwe.) Im achtzehnten Zimmer.

Siegelring aus Messing (sog. Seering). Die Platte trägt die Inschrift (im Gegensinne) „J. H. S.," darunter Schild mit Kleeblatt, rechts und links davon „J. M." Der Ringtheil zeigt auf der Aussenseite gewundenes gothisches Rankenwerk mit gestutzten Zweigen. Auf der Innenseite eingravirt die Monatsnamen:

55. polh. herveſt mertmat
hornuch ſaet oeſt apriſ
hart ſlach heuma mey
criſt bracma

d. i. von rechts oben nach unten und links in Schlangenwindungen gelesen: Märzmonat, April, Mai, Brachmonat (Juni), Heumonat (Juli), August (oest.= augst), Herbstmonat (September), Saatmonat (October), Schlachtmonat (November), Christmonat (December), Hartmonat (Januar), Hornung (Februar), 55 Polhöhe. — Daneben Sonnenuhr.

Es fehlt die Vorrichtung, Schatten oder Lichtschein auf die Stunden zu werfen, man sieht aber, wo sie angebracht war. Der Reif hat drei Löcher, eines in der Mitte, gegenüber der Siegelplatte, die anderen beiden seitlich nebeneinander in parallelen Durchmessern; jenes war für den Halter, diese beiden dienten zur Befestigung einer runden Führung, auf der sich eine Platte mit Lichtöffnung drehte oder ein Reif mit einem Gnomon (Schattenstift). Norddeutsche Arbeit, worauf auch die Polhöhe von 55° weist; angeblich ausgegraben auf dem Friedhof von Moorfleth bei Hamburg. Anfang des 16. Jahrhunderts.

Taschen-Sonnenuhr nebst Kalendarium. Kupfer, gravirt und vergoldet, in Form eines rechteckigen Kästchens, mit Stundenplatte an Scharnier und einer losen Einlage. Auf dem Deckel Sonnen- und Mondkalender. Fliegende Bänder mit der Inschrift: „hic invenies, in quo signo sit luna et in qu [a latitudine?]" d. i. „Hier findet man, in welchem (Thierkreis-) Zeichen der Mond steht und in [welchem Breitengrad?]". Aufgelegt zwei drehbare Scheiben, von denen eine, „Index solis", derart durchbrochen ist, dass nur ein ringförmiger Rand und ein mit diesem durch vier Leisten verbundenes kleines Rund geblieben sind. Der Randring ist mit den zwölf Tages- und den zwölf Nachtstunden bezeichnet, während am Mittelrund zur Angabe der Monatstage eine Theilung in 30 Abschnitte eingravirt ist. Die obere, kleinere Drehscheibe ist mit eingravirter Sonnenuhr versehen und einer Kreisöffnung, unter welcher die Mondphasen erkennbar sind; in der Achse Loch für den Gnomon. Im Innern des Deckels 32 Namen von Städten und Ländern mit Angabe der geographischen Breite. Erste Einlage: Stundenplatte, mit kreisförmigem Ausschnitt, auf einem Steg kleine Hülse zur Aufnahme des Gnomon. Innerhalb des in zweimal 12 Theile getheilten Kreises ein zweiter, der in 25 Theile zerlegt ist. In den Zwickeln Bänder mit der Inschrift: „Dominus tecum, gracia plena, ave", d. h. „Der Herr mit Dir, Gnadenreiche, sei gegrüsst". Zweite Einlage: vierseitige Messingplatte auf Holzunterlage, in der Mitte

Im achtzehnten Zimmer.

Bussole mit nur einer Marke für die Missweisung. Ringsum auf fliegenden Bändern: „Sapieneia vincit maliciam", (d. h. „Weisheit besiegt Bosheit"), „Per me prineipes imperium", (d. h. „durch mich haben die Fürsten ihre Herrschaft"), „Multiplieabitur eius imperium", (d. h. „Sein Reich wird sich mehren"), „Dissipat impios vir sapiens", (d. h. „Der Weise vertreibt die Ruchlosen"). Links Scala zum Einstellen der Stundenplatte für die Breitengrade von 31—60. Quadratisch, Seitenläuge 0,085 m. Augsburg. (?) Mitte des 16. Jahrhunderts.

Pulverflasche mit Sonnenuhr aus vergoldeter Bronze, verkehrt herzförmig, Verschlusskopf an federndem Stiel, seitlich Oesen zum Anhängen, Fortsatz am Boden. Sonnenuhr und Bussole innen unter herzförmiger Klappe. Geätzte Maureskeu aussen an den Schmalseiten und am Hals, innen beiderseits an der Sonnenuhrscheibe. Gravirt an beiden äusseren Hauptseiten: a, Eule in Gezweig, von anderen Vögeln bedroht, darunter auf fliegendem Band: „leh las mir nit feindt sein. 1553"; b, Verendeter Fuchs, Krähen zum Frass dienend, entblätterter Baum, nahezu abgelaufenes Stundenglas, untergehende Sonne, darunter auf fliegendem Band: „Darnach mein Zeit". Zartgepunzte Maureskeu innen an der Klappe, sowie an der inneren Decke des Flaschentheils. Ebda. „Polus heche" d. i. Polhöhe und „Cristoff Schislers", Augsburg 1553. Arbeit des Christopher Schissler.

Astronomisch-geographisches Taschenbesteek, Kupfer vergoldet, in Form eines rechteckigen Kästchens. Deckel und Boden sowie zwei Einlagen an Scharnieren beweglich, lose eingelegt drei versilberte Stundentafeln. Der Deckel enthält, von geätzten Maureskeu umgeben, auf der Oberseite eine Windrose mit 16 Strichen sowie Theilung des Randes in zweimal 12 und in 24 Stunden; in der Mitte kreisförmige Oeffnung, deren Peripherie durch einen bandartigen Steg verbunden ist, auf welchem sich ein drehbarer Zeiger befindet. Dieser Zeiger weist, auf die jeweilige Windrichtung gestellt, an der Innenseite des Deckels die entsprechende muthmaassliche Witterung nach, z. B. bei Nordwind: „Schen. Kalt. Trucken." Erste Einlage, Oberseite: Kreis, durch 12 Radien getheilt, an welchen Namen von Ländern mit ihren Hauptstädten, nach den Himmelsrichtungen mit Bezug auf die darunter liegende Bussole geordnet für einen Standpunkt in Süddeutschland, im Mittelrund und in den Zwickeln Maureskeu. Unterseite: Karte des mittleren Europas, geätzt und gravirt, die Gewässer versilbert, in der Mitte an drehbarem Arm ein verschiebbarer, an den Enden handförmiger Wegweiser, Mittelrund ausgeschnitten, abnehmbar für die Benutzung der darunter befindlichen Bussole. Zweite Einlage, Oberseite: Bussole (ohne Angabe der Missweisung) inmitten einer italienischen mit Lackfarben ausgemalten Windrose von 32 Kompasstrichen, an deren äusserem Umkreis die lateinischen Namen der acht Hauptrichtungen stehen. In den Zwickeln geätzt und gravirt blasende Aeolusmasken. Auf die Einlage und auf einen zum Einfügen des (verlorenen) Gnomon bestimmten kleinen Zapfen passen die drei Stundentafeln, die für sechs verschiedene Breitengrade eingerichtet sind: 1 a, „Elevat. poli 39. Sardinia. Sicillia (so). Hispania". b, „Elevat. poli 42. Portugal. Neapolis. Rhoma (so)". 2 a, „Elevat poli 45. Kernten. Tirol. Italia". b, „Elevat. poli 48. Oesterrei: Schwaben. Bairen". 3 a, „Elevat. poli 51. Meyssen. Schlesi. Böham". b, „Elevat. poli 54. Mechelbu: Holstain. Sahxen". Die Lage der Stundentafeln konnte ursprünglich der jeweiligen Polhöhe entsprechend geregelt werden durch einen Hebel der mit einer Stellfeder an der Unterseite der Einlage in Verbindung stand. Die Feder sowie der einschliessende Kasten vorhanden. Daneben Kasten der Bussole. Die ganze Unterseite ist mit geätzten Maureskeu überzogen. Boden: an der Innenseite Mondkalender mit der Umschrift: „In his tribus eireulis invenitur dies luna et horae noetis et per quot horas luna singu. noeti. luc." (d. h. „singulis noctibus

luceat", d. h. In diesen drei Kreisen wird der Mondtag gefunden und die Stunden der Nacht und wie viel Stunden der Mond jede Nacht scheint). In den Zwickeln Mauresken. An der Aussenseite zwei Sonnenuhren, eine zur Angabe der Planetenstunden, die andere zur Angabe der von Sonnenuntergang gezählten Stunden. Beide Projectionen haben ein Loch für den Schattenstift. In der Mitte, oben und unten Mauresken. An der Aussenkante die Inschrift: „Christophorus Schissler faciebat Augustae Vindelicorum anno Domini 1566." L. 0,108, B. 0,094. H. 0,017 m. Augsburg 1566. Arbeit des Christopher Schissler. Aus der Sammlung Spitzer. (Geschenkt von Frau G. L. Gaiser Wwe.)

Astronomisch-geographisches Taschenbesteck, Kupfer, vergoldet und gravirt, in Form einer runden Dose. Deckel und Boden, sowie zwei Einlagen an Scharnieren beweglich, lose aufgelegt das Rete sowie drei Landtafeln. Die Aussenseiten des Deckels und des Bodens ergänzen sich zu einem Astrolabium: Vds.: Horizont für 45 ° geneigt, Planetenstunden, die zwölf Himmelshäuser, Dämmerungskreis, Rand in zweimal zwölf Stunden getheilt: Rete mit einem Zeiger („linea fiduciae") statt der Alhidade. Rs.: die Planeten-, böhmischen und Uhrzeit-Stunden, Sonnenbahn durch den Thierkreis. In der zur Aufnahme der drei Landtafeln vertieften Innenseite des Deckels die italienische Theilung des Gesichtskreises in 16 Kompassstriche, sowie eine dem Gebrauch am Mittelmeer entsprechende mit Lackfarben ausgemalte Windrose. Am Rande Theilung in 360 Grad, am erhöhten Aussenrand die deutschen Namen der Himmelsrichtungen. Die sechs Karten der drei Landtafeln sind mit „Süd oben" entworfen: 1 a, „Descriptio regiones (so) Barbanciae". b, Ohne Bezeichnung: Deutschland (von Mailand bis Lüneburg). 2 a, „Descriptio regioes (so) Galiae et Franci". b, „Descriptio regioues Angliae". 3 a, „Descript. regionis Hispaniae". b, „Descriptio Italiae. Facie. C. S. Aug. [d. h. faciebat Christophorus Schissler, Augustae Vindelicorum.] Anuo 1570". In den Meerestheilen Galeeren mit Segeln und Rudern, Fische und Meerungeheuer. Erste Einlage: Sonnenuhr, für 30—60 ° n. Br. eingerichtet und mit der Projection des Thierkreises versehen; runder Ausschnitt für die darunter befindliche Bussole. Auf der Rückseite Apollo als Sonnengott mit Scepter und Reichsapfel und Diana auf einer Kugel als Mondgöttin. Zweite Einlage (mit der cylindrischen Wandung des Kästchens): Bussole, an beiden Seiten Städteverzeichniss mit den geographischen Breiten, am Boden der Bussole Frauenbüste eingravirt. An der Innenseite des Bodens Mondkalender mit zwei drehbaren Scheiben, von denen die obere mit einem runden Ausschnitt versehen ist zur Angabe der Mondphasen. Dm. 0,03, H. 0,015 m. Augsburg, 1570. Arbeit des Christopher Schissler. Aus der Sammlung Spitzer. Abgeb. „Collection Spitzer" Bd. V. Instr. de. math. Pl. II. (Geschenkt von Frau G. L. Gaiser Wwe.)

Kleiner Mondkalender nebst Sonnenuhr, Kupfer, vergoldet. Die Scheibe, welche als Grundplatte dient, trägt einen Zieransatz mit einer gravirten Diana-Maske und darüber einer Blumenvase sowie Ring zum Aufhängen. Am Rande der Grundplatte die Anfangsbuchstaben der Monatsnamen, eine zweite, drehbar befestigte Scheibe ist mit den Zahlen 1—29 versehen, entsprechend der Zahl der Mondtage, eine dritte Scheibe giebt die Mondphasen an. Im Centrum ein drehbarer Zeiger. Sonnenuhr an der Rückseite. Zeiger abgebrochen. L. 0,082, Dm. der Grundplatte 0,047 m Deutschland. Ende des 16. Jahrhunderts. Aus der Sammlung Spitzer. (Geschenk des Herrn Geh. Admiralitätsrath Prof. Dr. Neumayer.)

Astronomisch-geographisches Besteck, Kupfer, gravirt und vergoldet, in Form eines fast quadratischen, flachen Kastens mit einer Einlage. An der Oberseite des Deckels gravirt die nördliche Erdhälfte in Polarprojection mit Breitenscala. Die geographische Länge ist von Sa. Maria (Azoren) gezählt. Die Meerestheile

Im achtzehnten Zimmer.

durch Schiffe, Walfische und Seevögel belebt. Ausser den geographischen Ortsbezeichnungen auf Entdeckungsfahrten bezügliche Inschriften: a, „Seb. de Cana Ducis Magal[hani] Comes, postquam primus omnium terrae globum circum navigasset, Semliam peruenit Ao. 152." (so). d. h. „Seb. de Cana, Begleiter Magelhaens, gelangte, nachdem er zuerst von Allen die Erdkugel umschifft hatte, i. J. 152. nach Semlja". b, bei Nowaja Semlja: „Vaigatz Ao. 1594 ab Holan detect". c, bei den Philippinen: „Philippinae hic dux Magel. confossus est, Ao. 1523". d. h. „Philippinen, hier ist der Führer Magelhaen i. J. 1523 bestattet worden". Ausserhalb der Längenscala ist jeder Quadrant in $16\frac{1}{2}$ Theile getheilt, ausserhalb dieser Theilung der Kreis in 32 ganze und Viertel-Theile zerlegt. Im Centrum drehbar befestigt ein Sonnenzeiger. In den Zwickeln grotteske in Pflanzenwerk verlaufende Halbfiguren. An der Unterseite des Bodens die südliche Erdhälfte in Polarprojection mit einer drehbaren Breitenscala, an deren Ansatzscheibe in Relief Saturn mit einem Kinde. Neu-Guinea und die „terra incognita" um den Südpol durch Thiere und Baumgruppen ausgezeichnet. Inschriften: a, Unter der Insel Java neben einem gestrandeten Dreimaster: „Franciscus Draco Anglus Ao. 1577 circumnauigans terrarum orbem hic apud insul. Jauae maioris 20 horas non absque magno periculo scopulis haesit", d. h. „als der Engländer Franz Drake i. J. 1577 die Erdkugel umschiffte, sass er hier bei der Insel Java unter grossen Gefahren während 20 Stunden auf Klippen fest". b, im Stillen Ocean: „Ferdina. Magelanus Seuillia An. 1519 soluens hoc fretum primo illustrauit", d. h. „Ferdinand Magelhaens aus Sevilla hat i. J. 1519 diese Meerenge zuerst durchschifft", unweit davon c, ein Schiff: „Victoria Nauis Ducis Magelan". Das Centrum umgeben von einem Mondkalender, aussen geographische Längenscala und Ring mit Thierkreistheilung und Kalendarium neuen Stils. Zwickelgravirungen wie an der Oberseite. An der Innenseite des Deckels: drehbare Mondscheibe aus Zinn mit Mond-Stunden und -Tagen. Zwickel wie vorher verziert. Die Einlage mit ergänzter Bussole ohne Nadel und Glas, umgeben von folgender Inschrift: „Magneta declinat semper a Polo mundi. Versus Polum Magnetis ad Orientem, Respectu habitantium Europae Asiae et Africae. Maxima Declinatio est Gradus $16\frac{1}{2}$. Magneta declinat semper a Polo mundi . Versus Polum Magnetis ac (so) Occidentem, Respectu habitantium Americae", d. h. „die Magnetnadel weicht stets vom Erdpol ab. Zum magnetischen Pol nach Osten für die Bewohner Europas, Asiens und Afrikas. Die grösste Abweichung beträgt $16\frac{1}{2}$ Grad. Die Magnetnadel weicht stets vom Erdpol ab. Zum magnetischen Pol nach Westen für die Bewohner Amerikas". Diesen Angaben entsprechend reicht ein Gradbogen $16\frac{1}{2}^0$ rechts und links von Nord. Ausserhalb der Inschrift Kreistheilung in acht theils lateinisch, theils italienisch benannte Kompass-Striche, ausserhalb dieser eine Theilung in 32 Striche mit deutschen Namen. Ueber der Bussole an einem Scharnier ringförmige Sonnenuhr aus Zinn, in der sich für die astronomischen Stunden ein in 24 Stunden getheilter Ring dreht. Auf dem zugehörigen Zeiger (Lineal) ein kleiner Mondkalender mit doppelter Thierkreistheilung. In den Zwickeln die Wappen von Deutschland, Böhmen, Ungarn und Oesterreich. Br. 0,244, Lg. 0,256, H. 0,027 m. Deutschland. Ende des 16. Jahrhunderts. Aus der Sammlung Spitzer. (Geschenkt von Frau G. L. Gaiser Wwe.)

Kanonen-Visir, Kupfer, gravirt und vergoldet. Die Fussplatte ist, der Wandung des Geschützrohrs entsprechend, gebogen und in der Mitte der Unterseite mit einer Nuthe zum Aufschieben auf eine entsprechende Feder am Geschütz versehen. Auf der Fussplatte erhebt sich ein kurzer Schaft, welcher auf einer Horizontal-Leiste zwei gedrechselte Säulen mit einer zweiten Horizontal-Leiste als Gesims trägt. Auf der Standleiste ist zwischen den Säulen eine Platte befestigt, mit einem Reifensegment, auf dessen Innenfläche zwei Gradscalen von 0—50 eingravirt sind, und dessen Enden die Visirkimmen bilden. Zwischen den Säulen war an einem, jetzt verlorenen

Im achtzehnten Zimmer.

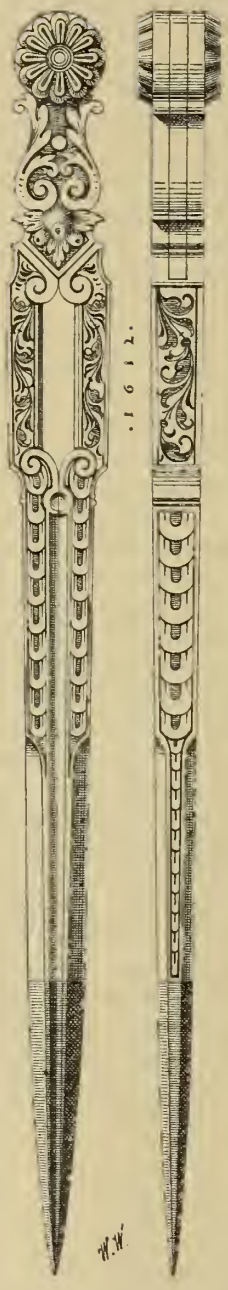
Verbindungssteg das Loth aufgehängt. In dem Gesims ist oben ein Halbrund vertical eingezapft, das auf der einen Seite eine Sonnenuhr, auf der anderen einen Kanonier zeigt, der ein Geschütz mit Hülfe eines derartigen Visirs richtet. Das Halbrund ist von einem Leisten umgeben, welcher an den Enden auf dem Gesims mittelst Nieten befestigt ist, deren Köpfe als Zierzapfen ausgebildet sind. Der ehemals oben eingeschraubte Bekrönungsschmuck (eine Figur?) fehlt. Die Flächen des Instruments sind verziert mit gravirtem und geschwärztem Palmetten-Ornament. An der Fussplatte und an der Sonnenuhr die sächsischen Wappen, an letzterer Stelle noch die Initialen F. W. H. Z. S. d. i. Friedrich Wilhelm, Herzog zu Saehsen. In der Mitte des Gradreifens: Paulus Reinmann, Norimbergae faciebat. 1599. H. 0,20 m. Nürnberg, 1599. Aus der Sammlung Spitzer. Abgeb. und beschr. „Collection Spitzer" V, J. 96 Nr. 61. (Geschenkt von Frau G. L. Gaiser Wwe.)

Silberner Mess-Stab zur Gewichtsbestimmung verschiedener Metalle, bestehend aus einem langen Hohlcylinder, auf dessen Aussenseite sieben Maassstäbe eingravirt sind, und auf welchen eine vergoldete kurze Hülse aufgeschoben ist. Die Hülse zeigt geätzte stilisirte Blattornamente auf theilweise farbig bemaltem Grund und, den sieben Maassstäben entsprechend, die gravirten Inschriften: „Gold, Quecksilber, Bley, Silber, Kupfer, Eysen, Zyn" (die Reihenfolge stimmt zu der Ordnung, in welcher die specifischen Gewichte der Metalle abnehmen). Zum Hin- und Herschieben der Hülse diente ein (ausgebrochener) Knopf mit einem Fortsatz, welcher, in eine Längsrinne hineinragend, eine seitliche Drehung verhinderte. An jedem Ende befindet sich ein profilirter vergoldeter Knopf, der ebenfalls mit geätzten und ausgemalten Ornamenten verziert ist. Im Innern ein kleines Gefäss für Quecksilber in Form einer 0,087 m langen, am einen Ende geschlossenen Hülse. Ueber die muthmaassliche Bestimmung des Instruments hat Dr. E. Glinzer nähere Aufklärung gegeben. Man hat cylindrische Metallstücke, Drähte u. ä. aus den verschiedenen Metallen in gleicher Grösse hergestellt und ihre absoluten Gewichte durch Ablesen von der Skala bestimmt. Es liess sich aber auch mit Hülfe des Apparates finden, wie viel irgend ein metallener Gegenstand wiegen würde, wenn er in gleichen Abmessungen aus einem anderen Metall gefertigt werden sollte (z. B. Geschützkugeln.) Länge des Metallrohrs 0,378 m. Gesammtlänge 0 416 m. Deutschland, Ende des 16. Jahrhunderts. Einer nicht bewiesenen Ueberlieferung nach von Tycho Brahe verfertigt für Kaiser Rudolph II.; vgl. „Catalogue of the Vienna Museum" No. 847. (Geschenkt von Frau G. L. Gaiser Wwe.)

Viertelkreis auf quadratischer Platte, aus gravirtem und vergoldetem Kupfer; an der Peripherie in zwölf Theile und diese wieder in je acht Abschnitte getheilt; die Fläche bedeckt ein Netz grösserer und kleinerer Quadrate. Im Centrum ein drehbares Lineal befestigt. Im freien Zwickelraum Wappen (steigender Löwe) mit der Umschrift: „Alles von Gott". An dem mit Rollwerk gezierten Rande: „Isaak Phendler" [v. Losberg]. Seitenlänge 0,16 m. Deutschland. Ende des 16. Jahrhunderts.

Taschensonnenuhr aus Elfenbein, gravirt und farbig bemalt, in Form eines rechteckigen zweitheiligen Diptychons. An der Oberseite Windrose und eine Scheibe („Gros-Uhr") zur Angabe der Tageslänge, umgeben von gravirten, braun und grün ausgemalten Blumenranken. Innen ebenfalls von Ranken umgeben, a) Sonnenuhr nebst Thierkreis, b) Bussole, von Sonnenuhr umgeben, unterhalb aufgelegt zwei kupfervergoldete Stundentafeln: „Pemische Uhr" (d. h. Bömische Uhr) und „Nirenpergr Uhr" (d. h. Nürnberger Uhr). An der Rückseite „Nachtuhr" nebst Datumzeiger für alten und neuen Stil. In den Zwickeln Fruchtwerk. L. 0,115, Br. 0,078. Deutschland ca. 1613. Nach Uebereinstimmung mit der Sonnenuhr „Collection Spitzer V S. 92 Nr. 45" wahrscheinlich Arbeit des Lienbart (hart?) Miller.

Im achtzehnten Zimmer.



Vergoldeter Zirkel. Deutsche Arbeit v. J. 1612. Länge 0,215 m.

Zwei Zirkel aus gravirtem Messing mit stählernen Spitzen, der eine bez. C. T. D. E. M. 1612 (S. d. Abb.), der andere bez. C. T. M. 1625. Dergleichen Zirkel gehörten nebst ähnlich verzierten Geräthen zu den mathematischen Bestecken vornehmer Liebhaber der Astronomie.

Azimutkreis aus Gelbguss. Die mit Gradtheilung versehenen und durchbrochenen Bandverschlingungen verzierte Scheibe bewegt sich in einer quadratischen Platte, die an jeder Ecke einen Diopter trägt. In der Mitte Bussole, um welche sich die ebenfalls mit Dioptern versehene Alhidade dreht. Seitenlänge 0,847 m. Bezeichnet als Arbeit des Lorenzo Vagnarelli aus Urbino, 1639. Aus der Sammlung Spitzer. (Geschenkt von Herrn Edmund Siemers.)

Immerwährender Kalender aus geschnittenem Eisen, zum Anhängen. Auf der scheibenförmigen Grundplatte sind vorn mittelst eines beiderseits vernieteten Bronzestifts zwei andere Scheiben drehbar befestigt. Die Grundplatte zeigt auf der Vorderseite in Flachrelief auf geschwärztem Grunde die Bilder des Thierkreises und eingravirt die Monatsnamen, beides erkennbar durch die ringförmige Durchbrechung der aufgelegten, grösseren Drehscheibe, welche aus ringförmigem Rand und einem Mittelrund besteht, das mit jenem verbunden ist durch vier mit Blattvoluten in Relief gezierte Stege. Der Randring der Scheibe ist mit den zwölf Tages- und den zwölf Nachtstunden bezeichnet, während am Mittelrund zur Angabe der Monatstage die Zahlen 1—30 eingravirt sind. Die obere, kleinere Drehscheibe ist mit einem Stundenzeiger versehen und enthält die Namen der Wochentage, sowie einen kreisförmigen Ausschnitt, durch welchen die Mondphasen sichtbar sind. An der Rückseite eingravirt eine Sonnenuhr und, in Silber eingelegt, die Zeichen des Thierkreises. Oben auf fliegendem Band: „Solem quis dicere falsum audeat“ (d. h. „Wer möchte wagen, die Sonne falsch zu nennen“). Dm. 0,226 m. Deutschland, 17. Jahrhundert. Arbeit des Johann Engelbrecht zu Beraun in Böhmen, um 1680 (nach Ausweis der stilverwandten, bezeichneten Stücke Catal. Spitzer, No. 2862, 2835 und 2930). Aus der Sammlung Spitzer. (Geschenkt von Frau G. L. Gaiser Wwe.)

Schrittzähler. Das Räderwerk, das mittelst eines durch den schreitenden Träger bewegten Hebels die Zeiger der vier Zifferblätter dreht, liegt in einem länglich rechteckigen Kästchen aus vergoldetem Messing, welches vorn und an den Seiten mit tief gravirten Blumenranken verziert ist. Auf der Rückseite „Johann Martin in Augspurg.“ 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Sonnenuhr, Gelbbronze, aus achtseitiger Stand- und runder Stundenplatte bestehend. Letztere ist mit einem Zeiger versehen, an dessen einem Ende eine silberne Minutenscheibe mit dem Sonnenweiser angebracht ist.

Im achtzehnten Zimmer.

Mittelst eines an der Unterseite der Standplatte befindlichen Schneckenhebels kann die Stundenplatte für geographische Breiten von 20—70° gestellt werden. Die Standplatte, welche die Bussole trägt, zeigt Kalendarium und Thierkreistheilung. Die Pinne der Magnetnadel steht in einer drehbaren Scheibe, so dass die Nadel je nach der Ortslage auf Missweisung eingestellt werden kann. An der Kante der Fussplatte ein Loth in niederlegbarem Rahmen. Durchm. der Stundenplatte 0,094 m. Bez. „Johann Willebrand in Augsburg." Anfang des 18. Jahrhunderts.

Kleine Sonnenuhr verwandter Construction. Die Stundenplatte mit durchbrochenem Laub- und Bandelwerk geziert. Die Standplatte zeigt an der Ober- und Unterseite gravirtes Laub- und Bandelwerk. Die Unterseite der Bussole trägt ein Verzeichniss der geographischen Breiten von 18 Städten in französischer Sprache, darüber die Jahreszahl 1711. Das Instrument ist eingerichtet für Orte zwischen 20 und 70° n. Br. Durchm. der Stundenplatte 0,062 m. Bez. „Claude Dunod à Dusseldorf."

Sonnenuhr, Gelbbronze, der vorigen ähnlich in Construction und Ornamentirung. An der Unterseite die Jahreszahl 1714. Durchm. der Stundenplatte 0,126. Bez.: „Claude Dunod à Dusseldorf."

Sonnenuhr aus vergoldetem Messing mit Gravirungen. In der Mitte der viereckigen, auf drei Stell-Schrauben ruhenden Platte die Bussole. Die Pinne der Magnetnadel in drehbarer Scheibe. Darüber der durchbrochene, zum Niederlegen eingerichtete Gnomon mit der Inschrift: Elevatio Poli 50. An der Kante, gleichfalls zum Niederlegen eingerichtetes Senkloth. Lg. 0,097. Br. 0,10. Süddeutschland. Erste Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Nachdem bereits oben S. 219 ff. die Taschenuhren und S. 699 ff. die Stand- und Wanduhren als Theile des Mobiliars besprochen sind, mögen hier noch die Räder- und Pendeluhren geringerer Grösse folgen, die, ganz oder grösstentheils aus Metall gefertigt, neben den vorher verzeichneten Sonnenuhren und Zeitmessern ausgestellt sind.

Kleine Setzuhr aus vergoldetem Gelbguss, an den vier Seiten gravirtes Blumen- und Blattwerk sowie Frauengestalten, Personificationen der Sinne. An der Rückseite freischwebendes Pendel. Oben Schlagglocke. Deutschland. Ende des 16. Jahrhunderts. (Erworben in Lübeck.)

Kleine Setzuhr aus vergoldetem Rothguss, vierseitig. An der ausladenden Basis schwach erhabenes, an den Flächen des Gehäuses gravirtes, von Blumen durchwachsenes Rollwerk auf gepunztem Grund. Korinthische Dreiviertelsäulen an den Kanten. Vorn unter dem Zifferblatt Wappen mit Ochsenkopf (bayrisches Geschlecht von Sandicell?); hinten farbig emaillirtes Zifferblatt. Oben zwischen vier Zierdocken die Schlagglocke. Süddeutschland, um 1600. (Aus der Sammlung Paul.)

Setzuhr aus vergoldetem Gelbguss in Form eines vierseitigen, auf profilirtem Sockel sich erhebenden Gebäudes, das mit einem zweigeschossigen, dockenbesetzten Thurmbau für die Schlagglocken bekrönt ist. An den Kanten Pilaster, an zwei Seiten Glasfenster, durch welche man das Räderwerk sieht; an den beiden anderen Seiten emaillirte Zifferblätter aus Silber. Süddeutschland, um 1600. (Erworben in Triest.)

Kleine Standuhr in kesselförmigem, aus Perlmutterplatten gebildetem Gehäuse, welches von einem auf grauem Granitsockel ruhenden Dreifuss aus polirtem Stahl getragen wird. Die auf dem Deckel angebrachte Schlange aus blau angelassenem Stahl zeigt die Stunden auf dem sich wagerecht drehenden Ziffernkreis. Frankreich, Ende des 18. Jahrhunderts. (Geschenkt von Herrn Richard Daus.)

Arbeiten aus Zinn.

Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

War auch das Zinn schon im Alterthum bekannt, da man seiner für die Herstellung der Bronze bedurfte, so war es doch als selbstständiger Stoff für das Kunstgewerbe von keiner Bedeutung. Auch im Mittelalter wurde es nur wenig verarbeitet; erwähnt werden in früher Zeit zinnerne Abendmahlskelche für arme Kirchen und in des deutschen Mönches Theophilus Handbuch der technischen Künste der Guss zinnerner Ampullen (Kännchen). Erst im späteren Mittelalter findet es ausgedehnte Verwendung zu Gefässen weltlichen Gebrauches, insbesondere zu den grossen Kannen und Humpen für den Rundtrunk der Innungsgenossen. Verziert wurden diese Gefässe zumeist mit gravirten Ornamenten und Inschriften, ihre Griffe, Ausgussröhren und Füsse einzeln gegossen und angelöthet. Erst im 16. Jahrhundert kam die Verzierung mit gegossenen Reliefs in Aufnahme. Durch den Guss in Metall-, Stein-, oder Gips-Hohlformen gewann man mit dem Körper des Gefässes zugleich seine flacherhabenen Verzierungen, die bei der Glätte und Schärfe des Zinngusses keiner Ueberarbeitung mehr bedurften. Die Rückseiten der Schüsseln und Teller wurden durch nachträgliches Abdrehen des noch in der Gussform liegenden Stückes geglättet und die Löthestellen der aus mehreren, einzeln gegossenen Stücken zusammengesetzten Kannen und grossen Prunkschüsseln auf der Drehbank überarbeitet. Bei den Zunftgeschirren, die eine wiederholte Anfertigung ausschliessen, werden Inschriften, Wappen und Verzierungen in das weiche Metall eingravirt. Inwieweit die Zinngiesser selbst ihre Gussformen schnitten, ist noch nicht aufgeklärt. Wahrscheinlich ist jedoch, dass auch hierbei schon damals eine Arbeitstheilung eintrat und die Modelle für kunstvolle Arbeiten von besonderen Künstlern geschnitten wurden. Das Vorkommen gleicher Geschirre mit verschiedenen Zinngiesser-Stempeln deutet darauf, dass wenigstens ein Theil der Formen gleich von ihren Verfertigern vervielfältigt und an verschiedene Zinngiesser verkauft wurde.

In Deutschland, Frankreich und der Schweiz erreichte der Guss der mit künstlerischen Reliefs ausgestatteten Zinngefässe seine höchste Blüthe im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts und erhielt sich in ihr bis über das erste Viertel des 17. Jahrhunderts. Die hervorragendsten Leistungen knüpfen sich in Frankreich an den Namen des François Briot, der wie andere Meister seines Familiennamens Münzgraveur war und um 1580 in Montbéliard (Mömpelgard), später in Besançon gelebt haben soll. Ihm steht mit gleichem Anspruch der aus Basel gebürtige, in Nürnberg thätige Caspar Enderlein gegenüber. Wer als der künstlerische Urheber jener Schüsseln nebst Kannen anzusehen, die nach gleichem Modell bald als Werk des Briot, bald als dasjenige des Enderlein bezeichnet vorkommen, und von denen auch das hamburgische Museum Abgüsse besitzt, ist lange eine Streitfrage gewesen, deren Entscheidung man unnöthiger Weise hüben und drüben mit Ansprüchen nationaler Eitelkeit verquickt hat. Heute ist sie zu Gunsten Briot's entschieden.

Zinnerne Waschschüssel nebst Wasserkanne. Die runde, flache Schüssel, deren Durchmesser nahezu einen halben Meter beträgt, zeigt auf dem zur Aufnahme des Kannenfusses bestimmten Mittel-Buckel Maria mit dem Jesuskind auf der Mondsichel stehend in einer Glorie von Engeln. Den Buckel umgeben zwei breite Friese mit allegorischen Gestalten auf landschaftlichem Hintergrund in Rollwerk-

Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

rahmen, von einander getrennt durch zierliche Grotteskornamente auf geperltem Grunde. In den Bildfeldern des inneren Frieses die Personificationen der vier Elemente: „Terra", „Ignis" (an Mars erinnernd), „Aer" (Mercur), „Aqua"; die Ornamentfelder dazwischen deuten mit den Hermenfiguren und ihren Attributen ebenfalls auf die Elemente sinnvoll hin. Der schmälere Fries am Rande enthält in verwandter Anordnung acht Bilder mit den liegenden weiblichen Gestalten der sieben freien Künste: „Rhetorica", „Dialectica", „Gramatig", „Astrologia", „Geometria", „Arithmetiqua", „Musica", dazu als achte Figur eine Minerva. Die trennenden Zierfelder enthalten wieder Beziehungen auf die Elemente in der Mitte. Die hochgehenkelte Kanne ist sowohl am verengten Ausguss wie am Bauch und Fuss mit Reliefs bedeckt. Den Bauch umziehen drei Zonen; in der oberen die allegorischen Darstellungen des Frühlings, des Herbstes und des Winters, („Autumnus, Hyems, Ver"), in der mittleren Hauptzone die Welttheile Europa, Afrika, Amerika, in der unteren Zone ein dreimal wiederkehrendes Grotteskmotiv. Schüssel und Kanne sind in ihrer Verzierung der Taufschüssel und Kanne der Lorenzkirche zu Nürnberg verwandt und haben bis vor wenigen Jahren in der Kirche von Unterreichenbach unweit Schwabach bei Taufhandlungen gedient. Neben dem Bilde der Geometrie liest man: „1611 C. E.". Dieselben Buchstaben, daneben aber noch die volle Meisterbezeichnung: „Casbar Enderlein sculpebat" enthält das auf der Unterseite der Schüssel in die Vertiefung des Buckels eingesetzte Bildnissmedaillon des Künstlers. Stempel der Schüssel: längsgetheilter Schild mit halbem Adler und zwei Schrägbalken, zwischen denen die Buchstaben M. H.

Aus den Abweichungen von den mit Briot's Namen und Bildniss bezeichneten Schüsseln erhellt, dass Enderlein eine Briot'sche Schüssel nicht einfach abgegossen, sondern sich nach ihrem Vorbilde eine neue Form geschnitten hat, in der er auch sein Monogramm anbrachte. Bei einer Nachbildung der nur für weltlichen Gebrauch bestimmten Schüssel Briot's ersetzte Enderlein auch die im Buckel angebrachte Gestalt einer Wasser in ihre Weinschale giessenden und daher als „Temperantia", „Mässigkeit" bezeichneten Frau durch die Gestalt der Mutter Gottes.

Die folgenden, mit figürlichen Reliefs verzierten Teller sind mit Ausnahme des zuletzt erwähnten Tellers Nürnberger Arbeiten der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und tragen meistens den in Nürnberg für das mit Blei versetzte gegossene Zinn üblichen Stempel mit wechselnden Meisterbuchstaben.

Kleiner flacher Teller mit dem Nürnberger Stempel und den Meisterbuchstaben I K.; in der Mitte die Halbfigur eines Mannes mit der Unterschrift: „Drinck vnd is gots nicht vorgis." Auf dem Rande vier Rundfelder mit der Schöpfung, Gottes Ermahnung der ersten Menschen, dem Sündenfall, der Vertreibung aus dem Paradiese; dazwischen Pfeilerstatue inmitten Blätterranken, die von den Delphinköpfen auswachsen.

Kaisertell·r mit dem Nürnberger Stempel und den Meisterbuchstaben G. B. In der Mitte hoch zu Pferde Kaiser „Ferdinand II. D. G. Ro. Im. S. A.", daneben im Rasen die Jahrzahl 1630. Auf dem Rande in zwölf, durch eben so viele grotteske Masken verbundenen, von zierlichem Rollwerk auf punktirtem Grunde eingefassten Rundfeldern die Reiterbilder zwölf deutscher Kaiser von Rudolph I. bis zu Matthias I., dem Vorgänger Ferdinand II.

Kurfürstenteller, ohne Marke, auf der Unterseite von einem früheren Besitzer eingeritzt die Jahrzahl 1649. In der Mitte die Auferstehung Christi mit der Unterschrift: „Christus ist aufstanden von dem Dot"; auf dem Rande sieben durch Masken unter Fruchtgehängen auf punktirtem Grunde getrennte Rundfelder mit dem doppelköpfigen Reichsadler vor einem thronenden Kaiser und den Kurfürsten von Bayern, Brandenburg, Sachsen, Cöln, Trier und Mainz als Haltern ihrer Wappenschilde.

Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Gussform zu einem anderen Kurfürstenteller, aus Messing gegossen und nachgeschnitten. In der Mitte zu Pferde Kaiser Ferdinand III. (1637—1657) mit der Umschrift: „Ferdinand III. D. G. ROM. IM. S. A.“ Auf dem Rande die sieben Kurfürsten zu Pferde nebst ihren Wappen; in den Zwischenfeldern grotteske Masken. Im Rasen unter dem Kaiser die Buchstaben G. H. des Stempelschneiders oder des Giessers, für den die Form bestimmt war.

Apostelteller, mit dem Nürnberger Stempel und den Meisterbuchstaben B. O. In der Mitte die Auferstehung Christi, auf dem Rande zwölf durch Blumen getrennte Kränze mit den 12 Aposteln in ganzer Figur.

Nur ornamental verziert mit Bandwerk auf arabeskengefülltem Grunde in der Art der Ornamentstiche des Balthasar Sylvius sind ein Teller und eine Schüssel, welche beide den Nürnberger Stempel tragen. Sie gehören ihrem Stil nach dem 16. Jahrhundert an, jedoch haben sich derartige beziehungslose Formen längere Zeit in der handwerklichen Ueberlieferung erhalten.

Zinnteller mit gegossenen Reliefs. Heidelberg, ca. 1600. Dchm. 0,185 m.

Zinnteller; in der Mitte das Opfer Noah's mit der Unterschrift: „Noe gieng aus der arch opfert gott.“ In den vier länglichen Randfeldern sind die Schöpfung, Gottes Ermahnung der ersten Menschen, der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese dargestellt; Vasen mit gut vertheilten, in Engelsköpfe auswachsenden Ranken füllen die Zwischenräume. Als Stempel das Wappen der Stadt Heidelberg mit den Meisterbuchstaben C Z.

Zinnerne Zunftgefässe mit Gravirungen aus dem 17. Jahrhundert

sind schon im Zusammenhang mit den Silber-Gefässen der hamburgischen Aemter und Todtenladen (S. 195 ff.) erwähnt worden und mit diesen zusammen ausgestellt. Hier noch verwandte Gefässe derselben Zeit und des gleichen Zweckes von anderer Herkunft.

Von den Schuhmachern der Stadt Wilster in Holstein ein grosser gravirter und mit Messing-Reifen umlegter Willkomm aus dem Jahre 1634. Darauf das von

Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Löwen gehaltene Schusterwappen mit Zuschneidemesser und Schnabelschuh und um den Rand die Inschrift: „+ Dis ist der schoster ihre Silber geschmide + Got alleine die Ehre + Finis +". Auf dem Deckel ein Mann in der Tracht des 18. Jahrhunderts, eine mit einem Doppeladler bestickte Fahne vom Jahre 1774 und ein neueres Schusterwappen, in welchem der Schnabelschuh durch die zeitgemässen Stulpstiefel, Schuh und Pantoffel ersetzt ist.

Von den Weissbäckern der Stadt Stade im Hannöverschen ein mit dem Stader Schlüssel gestempelter Henkelbecher mit dem Bäckerwappen vom Jahre 1687. Die Inschrift „Dises ist der Weisbecker Gesellen ihr Glückröhrken" bezieht sich auf den Würfel, der in dem hohlen, durch eine durchbrochene Messingplatte verschlossenen Fusse liegt. Beim Rundtrinken bestimmte die Augenzahl des Würfels, welche sich ergab, wenn der erste Trinker den Becher bei der Nagelprobe umkehrte, wem als zweitem von der Tischrunde der wiedergefüllte Becher gereicht wurde u. s. w.

Ein anderes Glücksröhrchen vom Jahre 1706 kann nur umgestürzt stehen. Der Würfel liegt in dem durchbrochenen kugelförmigen Fusse. Der Nesselblatt-Stempel und der eingravirte Name Paul Söneksen weisen nach dem Holsteinischen.

Im 18. Jahrhundert schwindet die Verzierung der Zinngefässe mit gegossenen Reliefs. Buckelungen und Schrägfalten beleben an ihrer statt die blanken Flächen der Zinngefässe, die immer noch einen wichtigen Platz im Haushalt einnehmen, den sie erst im 19. Jahrhundert räumen.

Von den übrigen, sämmtlich dem 18. Jahrhundert angehörigen Zinngefässen trägt die Kanne mit der Jahrzahl 1777 den Wappenstempel der Stadt Mergentheim. Die Suppenterrine mit den vielen Falten und Buchten und die mit schrägen Rundfalten verzierten und mit geschnitzten Holzgriffen versehenen Kaffee- und Theekannen zeigen Formen, welche in der Zeit des Rococo vielfach im Silbergeschirr und in Porzellan- und Fayenceegefässen vorkommen.

Ein kleiner, aus hiesiger Gegend stammender Krug besteht aus Holzdauben, welche durch starke Fuss- und Mündungsbeschläge und das diese verbindende gravirte, durchbrochene und in Vertiefungen des Holzes eingelegte Zinnornament zusammengehalten werden.

Aetzarbeit auf Metall und Stein.

Das Aetzen ist ein Verfahren, Gegenstände aus Metall, Stein oder Elfenbein zu verzieren, indem man Theile ihrer Oberfläche durch eine Säure wegfressen lässt, während andere Theile mit einem von der Säure nicht angegriffenen Schutzmittel bedeckt bleiben, das nachher durch ein Lösungsmittel entfernt wird. Je nachdem man die Zeichnung mit diesem Schutzmittel überzieht und den Grund wegätzt, oder diesen deckt und in ihm die Zeichnung ausspart oder wieder freilegt und ätzt, erhält man eine Hochätzung oder eine Tiefätzung, in beiden Fällen aber wird die Fläche gleichmässig und nur um ein Geringes vertieft, da bei längerer Einwirkung des Aetzmittels auch die Seitenwände der Vertiefungen angefressen und die Zeichnung unklar werden würde. Als Schutzmittel verwendet man verschiedene harzige und fettige Substanzen. Im 16. Jahrhundert, das vom Aetzen einen ausgedehnten Gebrauch für die mannigfachsten kunstgewerblichen Aufgaben machte, bediente man sich in Deutschland einfach des mit Leinöl abgeriebenen Mennigs, um auf eine blanke Eisenfläche die Ornamente zu malen, die nach dem Aetzen erhaben in vertieftem und zu mehrerer Wirkung nachher noch geschwärztem

Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Grunde stehen sollten. Dasselbe Verfahren konnte auch für Tiefätzungen dienen, oder man überzog zu diesem Zwecke die ganze Fläche mit einer Wachsschicht, aus der man die der Säure auszusetzenden Theile wegkratzte. Aehnlich verfuhr man auch beim Aetzen auf Stein; alte Recepte empfehlen hierfür mit Leinöl und Firniss abgeriebenen Blutstein. Wichtiger ist, und darin unterscheiden sich die alten, mit Meisterschaft gehandhabten Verfahren von den neueren, die es im heutigen Kunstgewerbe zu keinem dauerhaften Ansehen gebracht haben, dass man im 16. Jahrhundert nicht mit flüssigen Säuren ätzte, sondern die Gegenstände nur an den zu ätzenden Stellen mit einem Brei überzog, der aus verschiedenen Substanzen gemischt war, aus denen sich bei leichtem Erwärmen die erforderliche Säure entwickelte. Die Receptenbücher des 16. und 17. Jahrhunderts (unt. and. des Frankfurters Chr. Egenolff Kunstbüchlein) enthalten ganze Reihen von Mischungen für dergleichen Zwecke.

Aetzung auf Solenhofener Stein, das Ornament tief, die Schrift hochgeätzt. (Die Abbildung giebt nicht die wirkliche Erscheinung des Originals, sondern den Ueberdruck desselben wieder). Süddeutsch, Mitte des 16. Jahrhunderts. 1/2 nat. Gr.

In Deutschland haben sich die Goldschmiede der Renaissance des Aetzens zur Verzierung silberner Gefässe und Geräthe bedient, dann aber in der Regel die für sich allein wenig wirksamen seichten Vertiefungen durch Ausmalen mit bunten Farben (kaltes Email) gehoben. Die Waffenschmiede, Schlosser und andere Eisenarbeiter haben den ausgedehntesten Gebrauch vom Aetzen gemacht, und die Schreibmeister haben Gedenkplatten und Kalendertafeln von Solenhofener Kalkstein mit schön geschriebenen Sinnsprüchen und Ornamenten in geätzter Arbeit ausgestattet. Einzeln kommen auch mit bildlichen Darstellungen oder Landkarten geätzte steinerne Tischplatten und grosse mit schön verzierter Schrift gefüllte Grab- und Gedenksteine vor.

Aetzarbeit auf Stein.

Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Nierenförmiger Kalkstein (natürliche Form), auf der gewölbten Fläche in hochgeätzter Fractur das Vater-Unser: „Unnser Vater, Der du bist Im Himel . . . . . sondern erlöse uns vom Übel. Amen. 1569 Fo.“

Runde Platte, wie die folgenden aus Solenhofener Stein, eingefasst von tiefgeätzten Mauresken im Stil der Ornamentstiche des Balthasar Sylvius ein Rund, worin hochgeätzt mit verzierter Fractur der LXXXV. Psalm: „Herr, Du hast wolgefallen an Deinem Lande . . . . . Das in unserm Lannde ehre wone“. (S. Abb. S. 786.)

Runde Platte, hochgeätzt, in Ornamenteinfassung ein Rund mit dem latcinischen Bibelspruch „Apparuit enim gratia Dei, salutifera omnibus hominibus . . . . et purificaret sibiipsi populum peculiarem. Paulus ad Titum“.

Rechteckige Platte mit moralischen Sprüchen in hochgeätzter, ursprünglich vergoldeter Fractur. Reich verziert die Ueberschrift: „Diese Dinng Leret der Philosophus Aristoteles den Alexandrum Magnum teglich“. Darunter 20 Zeilen:

„Heimliche Ding soltu verschweigen.
Sey auch wahrhafft an allen orten.
Tilg ab den Zorn lass im kein sieg.
. . . . . .
Hüt dich allzeit für trunkenheit.
Zu keinem fremden dich gesell.
. . . . . .
Deins nächsten wiederwertigkeit
Nicht allzeit weib und kinndern sagen,
So mag dir nimmer misselingen.
Johannes Jungc Lubicossist scripsit Anno Christi 1574“.

Diese Platte wurde früher in der Kirche St. Jacobi zu Hamburg bewahrt.

Runde Platte, eingefasst von hochgeätzten Mauresken ein Rund mit hochgeätzter Fractur: „Johan. 19. Cap. Ich weiss das mein Erlöser lebet . . . . . meine Augen werden in sehen unnd nicht ein anderer. Anno Domini 1577. Friederich Klein“.

Quadratische Platte, darauf hochgeätzt und vielfarbig ausgemalt und vergoldet eine Rollwerk-Kartusche mit geflügelten weiblichen Halbfiguren, Masken und Fruchtbüscheln als Umrahmung des Stundenkreises einer Sonnenuhr, in dessen Mitte die Zauberin Circe dargestellt ist. Bez. A P 1601. In Holzkästchen.

Zwei Platten eines immerwährenden Kalenders, hochgeätzt, mit den Monaten Januar, März, Mai und Juli, September, November. Die fehlenden beiden Platten enthielten die übrigen Monate in gleicher Ordnung, sodass, wenn sie unter den vorhandenen beiden Platten eingerahmt an der Wand hingen, sich von oben nach unten gelesen die Reihenfolge der Monate ergab. Für jeden Monat sind 6 Columnen vorhanden. Die erste enthält die Zahlen 1 bis 19 in jedem Monat in derselben Reihenfolge — nur um einige Tage verschoben — und diente zur Bestimmung des Neumondes, dessen Phasen nach 19 Jahren wieder zu denselben Zeiten eintreten. Die zweite Columne giebt das Datum, die dritte in periodischer Reihenfolge die Buchstaben a bis g zur Bezeichnung der Wochentage; die Sonntagsbuchstaben sind dabei gross geschrieben. Die vierte Columne enthält die Heiligennamen, die fünfte die Tageslängen der betr. Kalendertage mit dem Maximum für den 12. Juli, daher der Kalender ein solcher alten Stiles nach der julianischen Rechnung war. Der Sonntagsbuchstabe A und die Annahme, dass der Neumond in dem Ausgangsjahre dieses Kalenders auf den in der ersten Columne mit 1 bezeichneten 19. Januar fiel, führt auf das Jahr 1615, dessen „güldene Zahl“ auch gleich 1 ist, als das Jahr der Anfertigung dieses Kalenders.

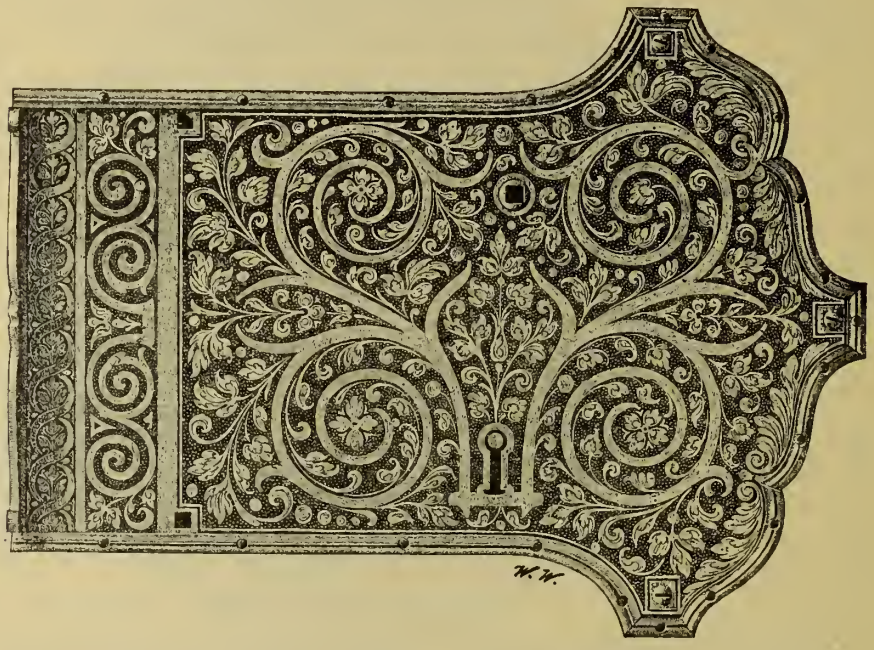
Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Aetzarbeit auf Metall.

Beispiele deutscher Aetzarbeit des 16. und 17. Jahrhunderts:

Eiserne Kästchen, deren Aussenseiten mit flotten figürlichen Darstellungen, Jagden, Trachtenbildern, heraldischen Thieren, Laubwerk und Einfassungen von mauresken Ornamenten in Hochätzung verziert sind. Die Gründe der Jagden und des Laubwerkes sind stets mit Pünktchen unregelmässig besäet, die sich wie die Darstellungen blank von dem schwarz ausgeriebenen Grunde abheben. Der Verschluss der Klappdeckel wird durch ein Schloss bewirkt, dessen Federn gleichzeitig eine Anzahl von Schnappringeln unter die Randleisten des Kastens schieben; die Theile dieses Schlosses pflegen ebenfalls geätzt zu werden.

Gute Aetzarbeit von ähnlicher Art an mehreren grossen Thür-, Schrank- und Truhenschlössern (S. d. Abb.) sämmtlich von süddeutscher Arbeit.



Thürschloss mit geätzten Verzierungen, welche die Schlüsselführung nachahmen. Süddeutsch, Mitte des 16. Jahrhunderts. Länge 39 cm.

Aus Ulm der vollständige Riegel- und Angelbeschlag eines Schrankes (Geschenk der Herren Schulte & Schemmann), sowie das Schloss und die Fischbänder an einer Stubenthür, sämmtlich mit geätzten Verzierungen.

Eine neue Anwendung des Aetzens in Metall hat das Pariser Haus Christofle & Co. seit der Weltausstellung von 1867 eingeführt. Bei diesen „bronzes incrustés“ wird die Zeichnung mit einer Bleiweiss-Wasserfarbe aufgetragen, der Grund mit Firniss gedeckt und durch Aetzen mit verdünnter Salpetersäure nur die mit der Wasserfarbe bedeckte Zeichnung vertieft. Nachdem der Gegenstand mit Wasser gut abgespült worden, wird er in ein Gold- oder Silberbad gelegt, in dem durch die Wirkung des galvanischen Stromes die entblössten und vertieften Stellen mit dem Edelmetall ausgefüllt werden. Sodann wird der Firniss aufgelöst und die Oberfläche abgeschliffen, so dass das eingelegte Edelmetall mit dem Kupfer eine glatte Fläche bildet. Beispiele dieses Verfahrens: Cigarrenbecher mit japanischen Motiven und Schälchen mit Palmetten-Ornament von der Wiener Weltausstellung 1873.

Die Schmiedeisen-Arbeiten.

Im achtzehnten und neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Das Eisen, das verbreitetste aller Metalle, ist den alten Kulturvölkern Westasiens und den Aegyptern schon in einer sehr frühen Zeit, den indogermanischen Völkern bereits in ihrer asiatischen Urheimath bekannt gewesen. Nicht immer jedoch und nicht überall ist es das ausschliessliche oder auch nur vorwiegende Metall gewesen, dessen sich die Menschen zu Waffen und Werkzeugen bedienten, sondern zu Zeiten hat die Bronze neben ihm, bei einigen Völkern sogar ausschliesslich jenen Zwecken gedient. Je mehr wir uns der neueren Zeit nähern, desto bedeutender aber wird die Rolle, die das Eisen in der wirthschaftlichen Kultur aller Völker spielt. Die ungeheuren Fortschritte des 19. Jahrhunderts auf allen technischen Gebieten, im Verkehrswesen vor allen, wären undenkbar ohne das Eisen.

Nicht gleichen Schritt mit der gesteigerten Bedeutung des Eisens für Zwecke reiner Nützlichkeit hat seine kunsttechnische Bedeutung gehalten. Im Alterthum tritt es in dieser Hinsicht zurück gegen die Bronze und die Edelmetalle. Seine Eigenschaft, an feuchter Luft zu oxydiren und zu zerfallen hat noch dazu beigetragen, uns seine kunstgewerbliche Vergangenheit zu verschleiern. Erst im Mittelalter erreichte die Eisenarbeit in den Waffen sowohl wie im geschmiedeten Geräth und im architektonischen Beiwerk eine hohe Blüthe, die, wenngleich neue Lebensgewohnheiten und Geschmacksrichtungen dem Eisen vielfach veränderte Aufgaben zuwiesen, auch in den folgenden Jahrhunderten, jedoch nur bis gegen das Ende des 18. anhielt.

Das Gestalten des glühend erweichten Eisens durch Hämmern und das Verbinden der Eisentheile durch Zusammenschweissen bilden als die beiden, dem Eisen eigensten Bearbeitungsweisen die Grundlage aller Eisenarbeit.

Auch in kaltem Zustande lässt sich das Eisen treiben. Dabei werden die Platten mit verschiedenen Hämmern, abwechselnd von der Vorder- und der Rückseite, auf entsprechend gestalteten Ambossen bearbeitet. Eine Unterlage von nachgiebigem Stoffe, wie beim Treiben von Kupfer oder Edelmetall, findet beim Treiben des Eisens nur dann Anwendung, wenn dasselbe in blechförmigem Zustande verarbeitet ward. Bisweilen, namentlich bei der Verzierung von Rüstungsstücken, ward mit der Treibarbeit auch der Schnitt des Eisens mit schneidenden, meisselnden, bohrenden Werkzeugen verbunden. Auch bei der Herstellung der Schwert- und Dolchgriffe, der Verzierung der Schlosstheile von Feuerwaffen, der Schlüssel und anderer kleinen Geräthe hat der schwierige, wenig mehr geübte Eisenschnitt früher Verwendung gefunden.

Der Stahl, ein durch etwas höheren Kohlengehalt verändertes Schmiedeeisen, hat die für technische Zwecke unermesslich bedeutsame Eigenschaft, durch Glühen und langsames Abkühlen weich, durch wiederholtes Glühen und rasches Abkühlen hart zu werden; er behauptet damit jedoch im Kunstgewerbe kein vom Schmiedeeisen unabhängiges Formengebiet, da seine Bearbeitung in dem weichen Zustande stattfindet, in welchem er sich in keiner für die Kunstform wichtigen Eigenschaft vom Schmiedeeisen unterscheidet. Das durch noch höheren Kohlengehalt ausgezeichnete Gusseisen entbehrt vollends eines ihm eigenthümlichen Formengebietes — es folgt, wie jedes Gussmetall, den Wegen, die ihm die Gussform eröffnet.

Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Waffen.

Eine seither nicht wieder erreichte Zeit höchster Blüthe der Eisenarbeit war das Mittelalter vom Anfang des 15. Jahrhunderts bis zur Spätrenaissance, dem Ende des 16. Jahrhunderts. Damals rang die Kunst der Waffenschmiede in der Hertsellung voller Rüstungen gegen die Angriffswaffen, bis die wachsende Gewalt der Feuerwaffen den Panzer aus der kriegerischen Tracht verdrängte. Zu der technisch-structiven Schönheit der spätmittelalterlichen Rüstung gesellten sich unter dem Einfluss der Renaissance in flachem Relief getriebene und cälirte Zierformen, die wohl vertheilt sich allen Theilen der Gliederrüstung anschmiegen. Mit den Italienern wetteiferten süddeutsche Waffenschmiede, dergleichen Rüstungen zu Meisterwerken der Kunst zu erheben. Als die Eisenrüstung aufgegeben war, konnten die Eisenarbeiter ihre Kunst noch an den Angriffswaffen üben; so lange die nothwendige Rücksicht, dem praktischen Zweck jeder einzelnen Waffe ihre decorative Ausstattung unterzuordnen, sie dabei leitete, schufen sie noch Werke von individuellem Werthe. Die Ausbildung des modernen Heereswesens mit seiner die Bewaffnung selbst der höheren Chargen uniformirenden Tendenz hat der Kunst im Waffenschmiedehandwerk den Garaus gemacht. Kaum dass ihr noch in den Jagdwaffen Raum zur Bethätigung bleibt.

Eiserner Dolch; von der Scheide nur der Beschlag aus Gelbmetall mit niellirten Wappen erhalten. Nieder-Elbe. 14. Jahrhdt. ½ nat. Gr.

Nur wenige Beispiele alter abendländischer Waffen:

Dolch. Griff und Scheide waren von Holz. Erhalten der Beschlag der Scheide aus Gelbmetall, besetzt mit niellirten Wappenschilden: oben von Holstein und Mecklenburg, zwischen ihnen Raute mit heraldischer Lilie; am Mittelring von Mecklenburg und Lüneburg, unten von Holstein. Deutschland, 14. Jahrhundert (?). Ausgegraben bei Colmar an der Elbe. (S. d. Abb.)

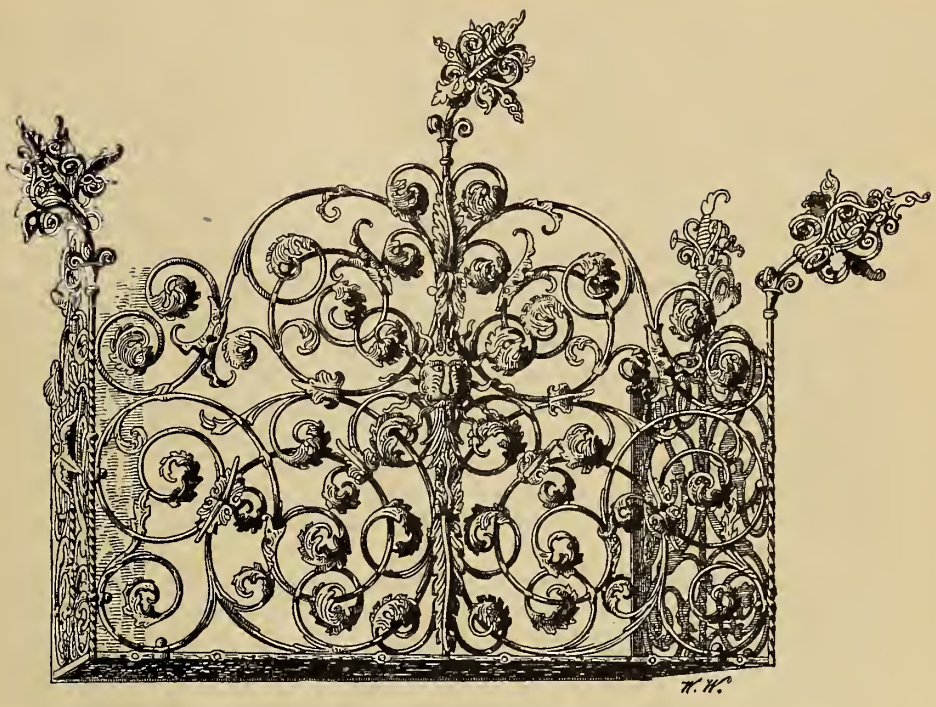
Dolch („Steckemetz"). Aus Holz geschnitzter Griff, mit Nägeln beschlagen. Auf der Klinge eingravirt in rechteckiger Einfassung strahlende Wolke über einem Spruchband mit einer undeutlichen Inschrift, die wahrscheinlich lautet: „Dah zal moeten", d. h. „das soll treffen". Deutschland. Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts. Ausgegraben im Baugrund des Gerhofes in Hamburg.

Langer Dolch. Griff, Knauf und die Parirstange mit dem Eselshuf genannten Ansatz aus Eisen geschnitten. Am Griff Wappen und Hausmarke mit „G B". L. 0,40 (Spitze abgebrochen). 16. Jahrhundert. (Gefunden beim Baggern in einem hamburgischen Fleet.)

Theil einer Parirstange, in geschnittenem Eisen Hercules im Löwenkampf; am Ansatz Grotteskmotiv. Spuren einstiger Vergoldung. Italien, 16. Jahrhundert.

Degenknauf, in durchbrochener vollrunder Arbeit vier von Schlangen umwundene nackte Männer. Italien. 16. Jahrhundert.

Degengriffe aus geschnittenem Eisen mit geflechtartig durchbrochenem Korb — mit Blattrankenwerk in Relief. Anfang des 18. Jahrhunderts.



Schmiedeiserner Fensterkorb. Bayern, Ende des 17. Jahrhunderts.
Breite 1,16 m, Tiefe 0,50 m.

Schmiedeiserne Gitter.

Im achtzehnten und neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Geschmiedetes eisernes Gitterwerk als Verschluss von Maueröffnungen oder als frei aufragendes Gehege scheint im Alterthum nicht bekannt gewesen zu sein. Aber schon die ältesten erhaltenen Beispiele an Kirchenbauten des romanischen Stiles zeugen von hochentwickelter Technik. In Spiralen geschwungene verzweigte Ranken füllen eiserne Rahmen oder verbinden, auf senkrechten Eisenschienen befestigt, diese zu einem starren Netzwerk. Als technische Hülfsmittel finden sich dabei das Zusammenschweissen der Eisenstäbe zu Stabbündeln, ihre Verbindung durch heiss umgelegte Bunde und das Vernieten in glühendem Zustande, endlich das Gestalten der Enden der Stäbe zu Blatt- und Blumenformen durch Einhämmern des in der Gluth erweichten Eisens in Gesenke aus gehärtetem Eisen. Die Endigungen der Gitterranken des romanischen Stiles mit ihren, dem rundlichen Blattschnitt desselben entsprechenden Formen verschwinden, als unter der Herrschaft des gothischen Stiles im 14. Jahrhundert mit dem veränderten ornamentalen Geschmack ein anderes technisches Verfahren vordringt. Statt die Rankenenden durch das Stanzen zu verdicken und zu verstärken, hämmerte man sie nunmehr freihändig aus, wobei das Ende des Stabes blattförmig verbreitert und verdünnt, wohl auch gebuckelt ward. Die gothischen Gitter erinnern in ihrer Anordnung vielfach an gleichzeitige Flächenmuster vom Typus des Sprossenwerkes mit füllenden Pflanzenmotiven; häufig, besonders in Italien,

Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

ist auch die Zusammensetzung des Gitters aus sich berührenden Vierpässen. Die frei aufragenden Enden des Stabgerüstes der Gitter wurden zu Blättern und Blüthen ausgeschmiedet, wobei die heraldische Lilienform häufige Anwendung fand. Gitter jedoch, welche als Füllung eines Eisenrahmens gebildet waren, erhielten für sich gearbeitete Bekrönungen. In späterer Zeit wurde auch das steinerne Maasswerk der Fensteröffnungen auf das geschmiedete Gitter übertragen. Den der Schmiede-Technik fremden Formen wusste man durch sinnreiche Construction derartiger Maasswerkgitter gerecht zu werden. Wo es der Zweck der Gitter forderte, z. B. wenn sie kirchliche Schatzkammern oder ein Heiligthum schützen sollten, wusste man dem Abspalten gefährlicher Widerhaken von den Spitzen der Stäbe auch decorative Seiten abzugewinnen.

Das spätgothische Gitterwerk ist nur durch zwei kleine Gitterthüren von Sakramenthäuschen vertreten. Die eine zeigt in dem abschliessenden Rundbogen Fischblasen-Maasswerk, in dem rechteckigen Untertheil schräg gekreuzte Stäbe, deren Nasenbesatz als ausgeschnittene, vierblättrige Blumen wirkt. Hergestellt ist dieses Gitter mittelst zweier übereinander genieteter, durchbrochener Eisenplatten; die vordere, stärkere giebt den Körper des Maasswerkes und die Stäbe, die hintere, dünnere die Zacken (Nasen).

Das andere Gitter besteht aus schräg durchgesteckten, kantigen Stäben in einem oben als Kielbogen abschliessenden, breiten Eisenrahmen, der mit gebuckelten, beblätterten Ranken belegt ist.

Die Gothik hatte für ihre reichen Schmiedearbeiten fast durchweg kantige Eisenstäbe von quadratischem Durchschnitt verarbeitet. An dem Gitterwerk der Renaissance geht die Anwendung von Rundstäben Hand in Hand mit höchster Ausbildung der durchgesteckten Arbeit. Die durch Anschweissen dünnerer Stäbe an die Hauptstäbe oder durch Abspalten hergestellten Zweige der nun wieder in Spiralen geschwungenen Rankenstämme schieben sich durch in diese Stämme gehauene Löcher und verbinden so die Ranken zu einem Gitterwerk, welches Leichtigkeit und Festigkeit in bis dahin nicht erreichtem Maasse vereinigt. Erstaunlich ist die Geschicklichkeit, mit welcher vor Allen die deutschen Schmiede des 16. Jahrhunderts dies Verfahren handhabten, dessen Geheimniss auf der vollkommenen Beherrschung des Schweissens beruht. Ihre höchsten, wenn auch nicht schönsten Triumphe feiert diese neue Weise in Gitterfüllungen, welche an Stelle des pflanzenhaften Gerankes verschlungene Linienzüge darbieten, Uebertragungen der künstlichen Federzüge deutscher Schreibmeister jener Zeit in die technische Sprache des Schmiedeisens. Wo der Ranke pflanzenhafte Form gegeben wird, bildet man ihre Wurzel gern in der von der Spätgothik übernommenen Gestalt eines abgerissenen Astes; ihre Enden aber werden zu flachen Verzierungen in Form von Blättern oder grottesken Köpfen mit eingehauener Zeichnung ausgeschmiedet oder zu grossen phantastischen Blumen gestaltet, aus deren Kelchen schraubenförmig aufgerollte Stempel inmitten zierlicher Staubfäden hervorwachsen. Derartige Blumen finden auch als Krönungen der senkrechten Stäbe der Gitter und überall, wo es die Verzierung freier Endigungen gilt, vielfache Anwendung. In Deutschland reicht diese Art von Gitterwerk noch über die Mitte des 17. Jahrhunderts hinaus.

Die durchgesteckten Rundeisen-Gitter der deutschen Renaissance sind durch eine Reihe von Oberlichtgittern gut vertreten. Eines dieser Gitter,

Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

aus Saehsen, für eine im Korbbogen gewölbte Oeffnung, in der Mitte mit schräg gekreuzten Stäben, von denen Ranken mit flaehen Blumen auswachsen, trägt die Jahrzahl 1559. — Ein anderes, aus der Sehweiz, mit abgerissenen Zweigen, durehgesteckten Spiralranken, flaehen, gemeisselten Blättern und gebuckelten Trauben, füllte den Kielbogen über einer Thür. — Ein drittes, in Korbbogenform, aus Nürnberg, zeigt in der Mitte eine grosse, consolförmige Volute, von der naeh beiden Seiten symmetrische Ranken auswachsen, deren spindelförmige Knospen aus Spiralen gerollt und deren Blüthen aus kleinen Eisenstäben palmettenartig zusammengesehweisst sind.

Das Gitterwerk der italienischen Renaissance steht an Formenreichthum und technischer Vollendung hinter den gleichzeitigen deutschen Arbeiten zurück. In der Regel werden die Fenstergitter aus kurzen, kantigen, C- oder S-förmigen Stäben mittelst heiss umgelegter Bunde zu einem einfachen Sprossenwerk zusammengefügt, in dessen Zwischenräumen mit ihrem Schwanzende in die Bunde gesteckte Lilien dem Gitter vollends das Aussehen eines an gleichzeitige Webemuster erinnernden Flächenornamentes geben. Im 17. Jahrhundert verbindet man, besonders bei Gittern für das Innere der Kirchen, das Eisen mit gegossenem Messing, aus dem sowohl die Bunde, wie an die Stäbe genietete Blätter und Blumen hergestellt werden.

Diese Art italieniseher Gitter ist durch mehrere aus dem Venetianisehen stammende Fenstergitter und die kleine Gitterthür eines Sakramentshäusehens vertreten. Aus einer Kirehe zu Bologna zwei Fenstergitter des 17. Jahrhunderts mit Messing-Ornamenten, in dem einen der Stern des h. Dominieus, in dem anderen die Seheere des h. Fortunatus.

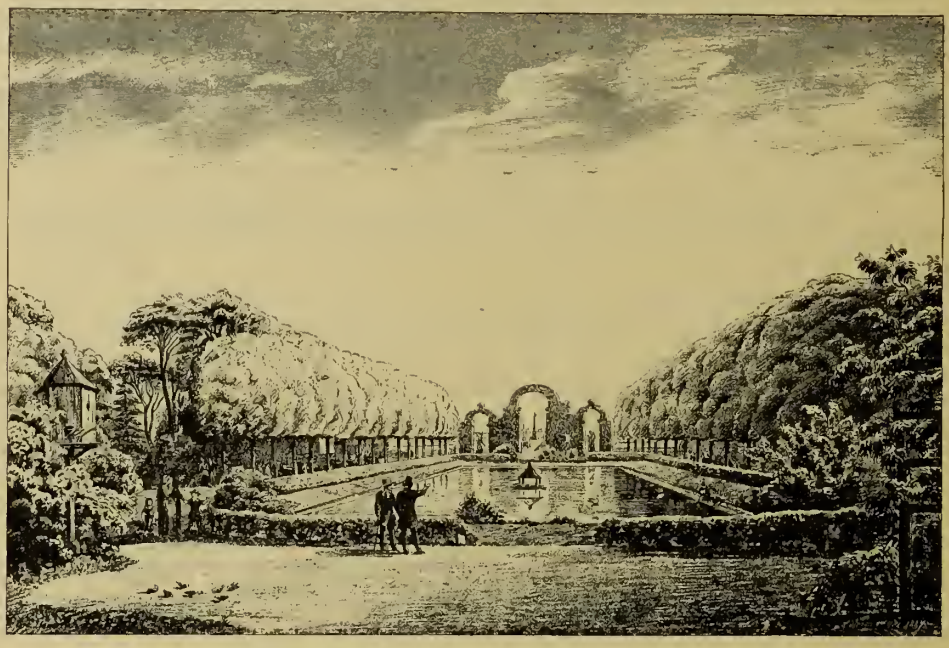
Erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts weichen die flachen Blätter und die grossen vollrunden Blüthen der Spätrenaissance neuen Pflanzenformen. Im deutschen Norden in gleicher Weise wie im deutschen Süden herrschen in den Gitterarbeiten eigenartige Blätter, die aus den Enden und Zweigen der Rundstäbe ausgeschmiedet, vorgebaucht, an den Rändern eingekerbt oder rundlich ausgeschnitten sind, und deren Mittelrippe den Zug der Ranke noch über die Blattspitze sich krümmend fortsetzt.

Diese Art von Gittern ist in der Sammlung u. A. vertreten durch den am Kopfe dieses Absehnittes abgebildeten Fensterkorb aus Bayern, bei dem noeh die grossen Blüthen der Spätrenaissanee als Endigungen der senkrechten Stäbe erscheinen, zwisehen denen die mit den Blättern des neuen Stiles besetzten Ranken sich ausspannen. Mehrere Oberlichtgitter aus Franken und Bayern zeigen die gleiche Behandlung des Blattwerkes in Verbindung mit Delphinen, die, dem Zuge der Ranken angepasst, sieh in Blätter auflösen. Das Oberlieht eines Gruftgitters vom Johanniskirehhof in Leipzig ist in gleieher Weise ausgestattet und trägt die Jahreszahl 1699.

Unter dem Einfluss desselben Gesehmackes ist auch die schmiedeiserne Garten-Pyramide entstanden, die ihrer 10 Meter betragenden Höhe wegen nieht im Museum, sondern in den Gartenanlagen vor demselben ihren Platz erhalten hat. Der ursprüngliehe, wohl hölzerne Soekel wurde nicht mehr vorgefunden, als i. J. 1879 ein Sturm diese Pyramide fällte, naehdem sie nahezu zweihundert Jahre in einem Garten zu Billwärder bei Hamburg aufrecht gestanden hatte. Der Fuss der Pyramide ist daher bei ihrer neuen Aufstellung durch eine mit blühenden Pflanzen besetzte Steinhäufung geschützt worden. Auf einem quadratischen Eisenrahmen von 1 Meter Seitenlänge sind die vier sehlanken, mit beblätterten Ranken ausgefüllten Dreieeke befestigt, die an ihren Schenkeln verbunden die Pyramide bilden. Auf ihrer

In den Anlagen vor dem Museum.

Spitze trägt diese eine vergoldete Krone und Wetterfahne. In Billwärder an der Bille befanden sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die vornehmsten Gartenhäuser der reichen Hamburger. Von den Vorbesitzern des Grundstückes, auf dem unsere Pyramide stand, kommt für die Zeit ihrer Aufrichtung der „Sieur" Wilhelm de Hertoghe in Betracht, dem das Grundstück i. J. 1684 zugeschrieben wurde und nach dessen Ableben i. J. 1717 es an Herrn Albert Rodrigo Anekelmann überging. Wilhelm von Hertoghe gehörte zu einer angesehenen Familie niederländischen Ursprungs, war Kaufmann, königlich dänischer Agent und mit der Tochter des Oberalten Johann Möhlmann, eines der reichsten hamburgischen Grundbesitzer damaliger Zeit verheirathet.



Ansicht des Tippenhauer'schen Gartens in Billwärder bei Hamburg um 1845; im Hintergrunde die schmiedeiserne, jetzt in den Anlagen vor dem Museum aufgestellte Pyramide vom Ende des 17. Jahrhunderts.

Noch bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts hatte sich ein ansehnlicher Theil des alten de Hertoghe'schen Gartens mit den grossen Baumreihen und den geschorenen Hecken in ziemlich unverändertem Zustande erhalten. Die Pyramide bildete damals den Zielpunkt des Mittelbogens einer triumphbogenartig geschnittenen Baumgruppe. Eine Ansicht des Gartens aus den 40er Jahren unseres Jahrhunderts, in denen er als Tippenhauer'scher Garten ein vielbesuchter Vergnügungsort war, in der Abbildung nach einer Aufnahme von G. Haeselich.

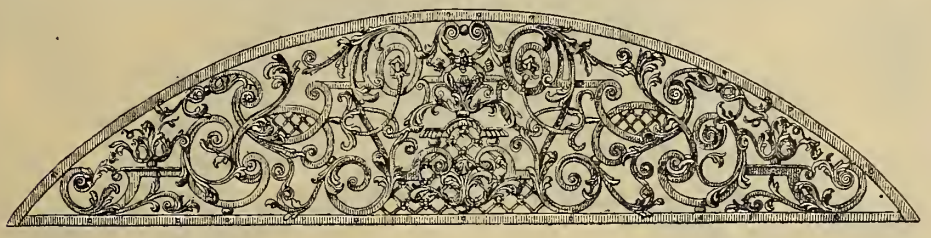
Der Zug der geschmiedeten Ranken gab die Spirallinie auf, die ihn bis dahin beherrscht hatte, als zu Anfang des 18. Jahrhunderts der Stil des Laub- und Bandelwerkes mit seinen gebrochenen Bändern und langgeschlitzten Blättern in die Werkstätten der Schmiede eindrang.

Zugleich mit dem Ornament der Gitter veränderte sich ihre technische Grundlage. Anstatt des Rundeisens, das noch für die beblätterten Rankenspiralen gedient hatte, wird für das Laub- und Bandelwerk vorwiegend Flacheisen verarbeitet, das je nach der beabsichtigten leichteren

Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

oder schwereren Wirkung des Gitters dem Beschauer seine breite Fläche oder seine Schmalseite zuwendet. Schon den Schmieden des gothischen Stiles war die Anwendung einzeln gehämmerter und vernieteter Zierathen nicht fremd geblieben. Sie war auch nie vergessen worden und begegnet uns nicht selten bei den Gitterschmieden des 18. Jahrhunderts, ohne dass diese darum den Verlockungen dieses bequemen und wenig kostspieligen Verfahrens erlegen wären. Das alte dauerhafte Schweissen des zur Weissgluth erhitzten Eisens blieb immer noch die Grundlage der Schmiedekunst. In der Blüthezeit des neuen Stiles nimmt das mit dem Bandelwerk verbundene Blattwerk eigenartig tiefgeschlitzte Formen an, deren Fiedern sich krümmen und kräuseln. Auch Palmetten aus solchen Blättern finden sich ein und häufig werden einzelne Zwischenfelder der gebrochenen Bänder mit schräggekreuzten, auf den Schnittpunkten mit Knöpfen oder Blümchen besetzten Streifen gefüllt, ein in der Ornamentik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts weit verbreitetes, wahrscheinlich zuerst beim Schmiedeisen gefundenes Motiv.

Oberlichtgitter von einer Hausthür in Nürnberg (S. d. Abb.); von einem Gruftgewölbe auf dem Johannis-Friedhof in Leipzig; — aus Altenburg in Sachsen, mit einem doppeltverschlungenen H. J. G. unter einer Krone.



Schmiedeisernes Oberlichtgitter. Nürnberg. Anfang des 18. Jahrhunderts. Länge 2 m.

Mit diesem neuen Ornament-Stil beginnt eine neue Aera kunstvoller Gitterarbeit. Hatten bis dahin die Eisengitter in den Kirchen und an Profanbauten eine, wenn auch nützlich schmückende, so doch nur bescheidene Rolle gespielt, so treten sie nunmehr in den Portalen der Schlosshöfe, als Brustwehren von Balkonen, als Treppengeländer, als Chorabschlüsse in Kirchen, als Thüren von Kapellen und Grabgewölben so wuchtig und so vom gleichen Geiste, wie die Bauwerke selber, durchdrungen auf, dass sie häufig nicht mehr als Zugaben sondern als naturnothwendige Bestandtheile erscheinen, ohne welche die Architekturen unvollständig wären. Zugleich versuchen die Gitter wieder, wie in gothischer Zeit, bauliche Formen in ihrer technischen Sprache wiederzugeben. Sie beschränken sich häufig nicht mehr darauf, ein Geschränk zwischen Steinpfeilern zu sein, sondern wollen selber schmiedeiserne Architektur werden. Die Künstler, welche dafür die Entwürfe lieferten, verstanden, derartige Aufgaben, wie sie sich ihnen z. B. bei den Abschlussgittern von Palasthöfen darboten, in gelungener Weise zu lösen.

Unter der Herrschaft des Rococo verwandelt sich das Laub- und Bandelwerk durch die Aufnahme von Muschelformen und naturalistischen Blüthenzweigen. Die letzten Folgerungen aus der Freiheit der Formenbehandlung, welche sich die Kunstschmiede dieses Stiles durch ihre absolute Beherrschung der Technik errungen hatten, werden gezogen, und auch

Im achtzehnten Zimmer. (Ostseite.)

dieser Stil sieht noch Gitterwerke allerersten Ranges entstehen. Vor Allem waren es die mächtigen und reich durchgebildeten Bekrönungen freistehender Portale, in denen auch das Rococo und selbst der ihm folgende Stil Bedeutendes leistete.

Schmiedeiserne Bekrönung vom Gitter-Portal des ehemals Schüle'schen Fabrikgebäudes in Augsburg. Das Schüle'sche Wappen in der Kartusche aus getriebenem Kupfer und vergoldet. Augsburger Arbeit, ca. 1775. Spannweite 3,33 m.

Der Rococo-Stil ist durch ein Treppengeländer vertreten, das aus dem Mittelbau des ehemals Schüle'schen Fabrikgebäudes vor dem Rothen Thor in Augsburg stammt. Die 14 Felder, mit denen das Geländer den Windungen der Treppe sich anschmiegt, haben, je nachdem sie den Stufen oder dem oberen Absatz folgen, verschobene oder rechteckige Form; sie sind abwechselungsvoll mit leichtem Ornament gefüllt, das aus C- oder S-förmig gebogenen kantigen Eisenstäben besteht und mit geschmiedeten und geschweissten Blumenzweigen durchwachsen, hie und da mit Muschel-Motiven besetzt ist.

Die hier abgebildete Portalbekrönung vom Hofgitterthor desselben Schüle'schen Gebäudes, dem das Treppengeländer entnommen, ist, wie dieses, ein Geschenk des Hauses H. C. Meyer jr. durch Herrn Dr. Heinrich Traun.

In der von mächtigen, geschweissten Palmenzweigen umgebenen, von einem Eichkranz umrahmten, mit einem Rosenkranz bekrönten Kartusche das Schüle'sche Wappen aus Kupfer getrieben und vergoldet. Die Lorbeerfestons und die Bandschleifen mit den ovalen Medaillons Vorboten des neuen antikisirenden Stiles.

Im achtzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Johann Heinrich Schüle, der für seine grossen Fabrik- und Wohngebäude vor dem Rothen Thor in Augsburg diese meisterlichen Schmiedearbeiten ausführen liess, war der Begründer der deutschen Kattundruckerei. Vor ihm entbehrte diese Industrie, wie sie seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts in Augsburg und Hamburg geübt wurde, der technischen Vollendung. Schüle begann i. J. 1745, die auf seinen Antrieb von Augsburger Webern in ähnlicher Feinheit wie die ostindischen Kattune hergestellten Baumwollgewebe in Werkstätten Augsburgs bedrucken zu lassen, und liess auch in Hamburg fabriciren, wo man die feine Druckerei besser als in Augsburg verstand. Um vollkommene Waare liefern zu können, versuchte er sich selbst im Kattundruck und eröffnete i. J. 1759 seine eigene Druckerei, deren Erzeugnisse alle bis dahin in Deutschland bekannten Kattune durch die Feinheit und Genauigkeit ihres Druckes, die Frische ihrer Farben und ihre geschmackvollen Muster übertrafen. Diese steigende Nachfrage des Weltmarktes veranlasste Schüle, als die Augsburger Weber seinen Bedarf nicht zu decken vermochten, ostindische Gewebe zu beziehen, um sie bedruckt wieder auszuführen. Ungeachtet der ihm hieraus erwachsenen langwierigen Streitigkeiten und Prozesse mit der Weberzunft und dem Magistrat, verstand Schüle es, seinen Betrieb zu vergrössern und durch Anwendung des Kupferdruckes und den haltbaren Auftrag von Gold und Silber weiter zu vervollkommnen. Die siebziger und achtziger Jahre waren die glänzendsten seiner Fabrik, in der er über 3500 Arbeiter beschäftigte. Er liess um diese Zeit das Gebäude errichten, dem unsere Schmiedeisen-Arbeiten entnommen sind. Die Anfertigung des Gitters, dessen Portal Schüle mit 5000 Gulden bezahlt haben soll, dürfte erfolgt sein, bald nachdem er am 16. Febr. 1772 von Kaiser Joseph II. in den Adelstand erhoben war; von der ganzen Anlage, dem grossen, den Hof abschliessenden Gitter und dem Portal in seiner ursprünglichen Anordnung zwischen zwei mächtigen Sandsteinpfeilern von nahezu 6 Meter Höhe geben die ausgehängten Photographien eine Vorstellung. Erst in dieser Höhe gegen die Luft gesehen, wirkt die in der Sammlung zu niedrig aufgestellte Bekrönung in ihrer vollen leichten Schönheit.

Unmittelbar danach schwindet die technische Ueberlieferung; von ihr auch nicht die mindeste Erinnerung dem 19. Jahrhundert übermacht zu haben, ist kein Ruhmestitel des Empire-Stiles. Um die Mitte unseres Jahrhunderts vermochte Viollet le Duc in Paris keinen Schmied zu finden, der das einfachste Gitter zu schmieden verstand. Seitdem ist die alte Kunst überall wieder neu belebt worden, namentlich in Deutschland, dessen Kunstschmiede wieder wie im 16. und im 18. Jahrhundert an der Spitze voranschreiten.

Als schmiedeiserne Beizierden der Bauten sind neben den Gittern und Geländern die Maueranker, die Wetterfahnen, die Stützen von Dachrinnen und Erkern, sowie die Wandarme zu beachten, an denen Wirthshaus- oder Handwerks-Abzeichen an der Strasse aufgehängt werden.

Beispiele: Wetterfahne von einem Bau des Kurfürsten von Köln, Maximilian Heinrich, v. J. 1656. Aus Bonn.

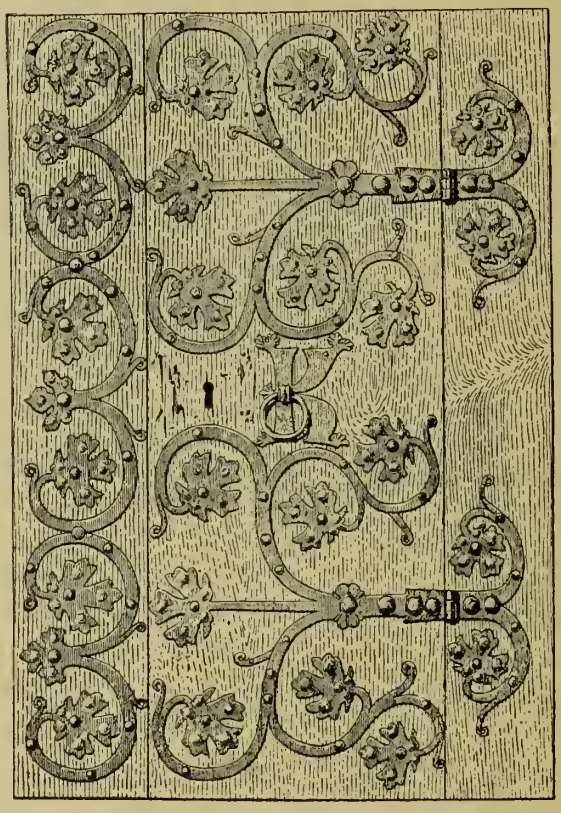
Erkerstütze von einem Bürgerhause zu Linz am Rhein; Laub- und Bandelwerk-Ornament. Anfang des 18. Jahrhunderts.

Grosser Wandarm von einem Brauhause zu Augsburg, meisterliche Arbeit der Rococo-Zeit. (Geschenk des Hamburger Gewerbevereins.) — Wandarm aus Prag; Mitte des 18. Jahrhunderts. (Geschenk des Schlossermeisters Herrn Ed. Schmidt.) Wandarm mit Fleischhaken zum Aushängen geschlachteten Viehes vor der Thür eines Metzgers. Aus Ahrensburg in Holstein. Mitte des 18. Jahrhunderts. — Wandarm mit dem Abzeichen einer Schlosserwerkstatt. Süddeutsch. Ende des 18. Jahrhunderts.

Schmiedeiserne Beschläge und Schlösser.

Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Aus pompejanischen Funden dürfen wir schliessen, dass schon zu Anfang der christlichen Zeitrechnung kleine Kastenmöbel mit schmiedeisernen Beschlägen verstärkt und verziert wurden, welche den Beschlägen der mittelalterlichen Kastenmöbel sehr ähnlich waren. Die ältesten, uns aus dem Mittelalter überlieferten Eisenbeschläge von Thüren und Möbeln sind Erzeugnisse der Spätzeit der romanischen Baukunst. Sie haben den Zweck, die Bretter, aus denen die grossen Kirchthüren oder die Wände der Truhen und Schränke zusammengespundet sind, fest zusammenzuhalten und zugleich die Drehung der Thüren auf den in die Mauer eingelassenen Angelzapfen, des Truhendeckels und der Schrankthüren in ihren Scharnieren zu vermitteln. Hinzu treten die Schlossplatten und feste oder bewegliche Griffe. In den Hauptwerken, deren bedeutendstes der Thürbeschlag der Notre-Dame-Kirche zu Paris, erscheinen die dem nüchternen Zweck dienenden Formen zu reichster Decoration entfaltet. Von dem Angelband als Stamm verästelt sich der Beschlag baumartig über die Thürfläche, auf der seine Ausläufer mit Eisennägeln befestigt sind, und unabhängig von den Angelbändern überspinnt ähnlich gegliederter Beschlag die von ihren Zweigen nicht erreichten Theile der Fläche. Wie bei den Gitterwerken des romanischen Stiles sind die in Spiralen gewundenen Zweige durch Abspalten vom Stamm oder durch Anschweissen von Stäben an diesen gewonnen und die kräftigen, rundlichen, vertieften Blätter, in welche die Zweige endigen, in Gesenken geschmiedet.

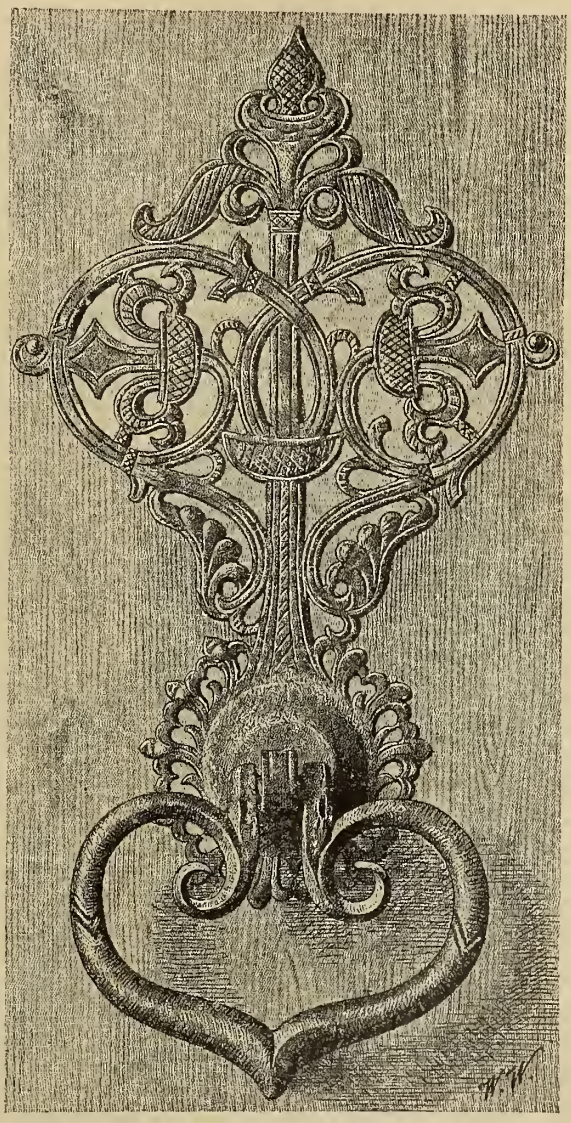


Thür eines Wandschrankes, mit schmiedeisernem Beschlag. Die Ornamente auf dem Brette links der Thür dienen nur der Zierde; der Schlossbeschlag fehlt. Sachsen (?). 15. Jahrhundert. 1/10 nat. Gr.

Der gothische Stil machte von schmiedeisernen Beschlägen den ausgedehntesten Gebrauch. Die kleinen, gerundeten Blätter werden durch frei geschmiedete grössere Blattformen ersetzt, welche einen reicheren,

Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

zerschlitzten Umriss zeigen und durch Buckeln belebt sind. Statt in Spiralen sich abzubiegen, setzen die Zweige oft in starren Linien mit spitzem Winkel an die Stämme an. Oft sind deren Theile nicht aus dem Stück geschmiedet, sondern die Zweige und Blätter nur untergeschoben und durch die Befestigung auf dem Holz nur für das Auge scheinbar verbunden. Das Streben der Gothik, der Pflanzenwelt neue Zierformen abzugewinnen, begegnet uns auch in ihren Beschlägen. Diese werden nicht selten verzinnt und erhalten an ihren durchbrochenen oder zerschlitzten Theilen eine Unterlage von blau oder roth gestrichenem Papier, nur ausnahmsweise von Wollengewebe. Erst in der Spätrenaissance kommt vergoldetes Leder oder dünnes, blauangelassenes Stahlblech als Unterlage durchbrochener und verzinnter Beschläge vor.



Schmiedeiserner Thürgriff. Tirol, ca. 1500. 1/3 nat. Gr.

Die veränderte Construction der spätgothischen Möbel hatte eine theilweise Beschränkung des Beschlages zur Folge, denn die Angelbänder fanden jetzt keine breiten, schlichten Holzflächen mehr, auf denen sie sich verzweigen konnten, sondern mussten die Füllungen dem Schnitzwerk überlassen und sich mit den Rahmenhölzern begnügen. Die Schlossbeschläge mit den blattförmig erweiterten Ecken des Schlossbleches, der das Einstecken des Schlüssels in das Loch erleichternden Schlüsselführung und dem Schutzblech, welches die Beschädigung des festen Rahmenstückes durch den vorschnappenden Riegel verhindern soll, endlich die inmitten durchbrochener Rosetten beweglich angebrachten Griffe der Schrankthüren boten

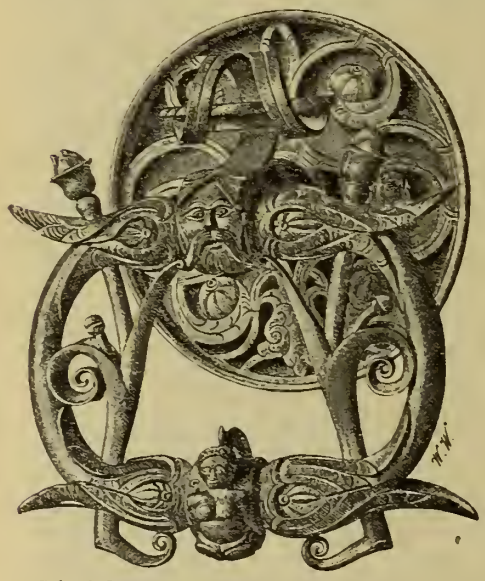
Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

aber immer noch Gelegenheit genug, um den Schmied mit dem Schnitzer wetteifern zu lassen in der decorativen Ausstattung der Kastenmöbel.

Auch die Frührenaissance verzichtet im Norden nicht auf den Eisenbeschlag, und in noch völlig gothischen Zierformen überzieht dieser das Rahmenholz von Schrankthüren, auf deren Füllungen schon das Rankenwerk des neuen Ornaments voll erblüht ist.

Erst die Spätrenaissance macht im nördlichen Deutschland und in den Niederlanden dem Schmiedeisen an den Schränken den Garaus, und das so gründlich, dass es ganz und gar verschwindet, vom Aeussern, wie vom Innern. Nicht einmal ein eisernes Schlüsselloch bewahren sich die figurengeschmückten Schnitzmöbel Niederdeutschlands oder die architektonischen Schränke im Vredemann de Vriese-Geschmack der Niederländer.

Anders in Süddeutschland. Der architektonisch gegliederte Schrank der dortigen Spätrenaissance bewahrt in seinem Aeusseren noch bis über die Mitte des 17. Jahrhunderts die schmiedeisernen Schlossbleche und beweglichen Griffe und lässt den Angelbändern Spielraum wenigstens auf der Innenfläche der Thüren. Aehnlich verfährt dort die Spätrenaissance auch bei den Hausthüren; muss man deren Aussenfläche der neuen Construction und dem Schnitzwerk überlassen, so behaupten sich doch die verzierten Angelbänder und der Schloss- und Riegelbeschlag der Innenseite sowie die reichverzierten Griffe und Klopfer und zwar noch lange Zeit und bis weit in das 18. Jahrhundert. Dem Schloss wird unter der Herrschaft der Spätrenaissance im südlichen Deutschland sogar noch eine bevorzugte Ausbildung zu Theil, indem der oft sehr verwickelte Mechanismus der decorativen Ausstattung als Grundlage dient. Sowohl bei den offenen Schnappschlössern vieler Thüren, wie bei den im Innern der Truhen und Schränke angebrachten Schlössern werden die einzelnen Theile des sichtbaren Mechanismus oft durch Gravirung und Aetzung verziert.



Schmiedeiserner Thürklopfer, Südtirol (Trient), zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. 1/3 nat. Grösse

Im südlichen Deutschland steht in der zweiten Hälfte des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts die geätzte Verzierung der Beschläge auf ihrer Höhe. Aus freier Hand, ohne mechanische Pausen, malten die Aetzkünstler den die blanken Flächen vor dem Angriff der Säure schützenden Aetzgrund auf das Eisen; sie vertieften die ungeschützten Theile nicht durch Aetzwasser, sondern durch Auflegen eines die Säure bei leichtem Erhitzen entwickelnden Teiges, und rieben nach dem Abwaschen dieses und des Aetzgrundes schwarze Farbe in den Grund der blanken Ornamente. In anderen Fällen bemalte und vergoldete man den Eisenbeschlag der Truhen und Schränke. In der Regel aber verzierte man ihn durch Einhauen und

Graviren mit dem Meissel. Die Ornamentik folgte hierbei dem Zeitgeschmack der grottesken Figuren und des Rollwerkes, während in den Aetzarbeiten weit länger ein freigezeichnetes Laubwerk oder maureske Verschlingungen gepflegt wurden.

Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Im Allgemeinen ist der Eisenbeschlag in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aus dem Aeussern der Möbel verschwunden. Nur hier und da führt er noch ein provinzielles Dasein. In Westfalen hat sich ein ganz mittelalterlicher Beschlag grosser Truhen mit dichtgereihten Bändern sehr lange erhalten, und in den Marschen der Niederelbe werden noch während des ganzen 18. Jahrhunderts grosse Truhen mit gewölbtem Deckel angefertigt, welche aussen mit blechernem, gebuckeltem Eisenbeschlag in Gestalt von Angelbändern, Winkelbändern, Schlossblechen und Griffrosetten belegt sind. Der schwarz gestrichene Beschlag hebt sich hier wirkungsvoll von dem grün oder roth gestrichenen, mit fliegenden Engeln, Kronen, Blumen und Namen bemalten Holzgrund ab.

Von solchen vereinzelten Ausnahmen abgesehen, ist der Eisenbeschlag etwa zweihundert Jahre als decoratives Beiwerk der Möbel verschwunden geblieben, bis ihn in neuester Zeit die Gothiker wieder aus seinem Versteck im Innern der Holzconstruction hervorgeholt und dann auch die Anhänger der deutschen Renaissance wieder zu ausgedehnter Verwendung gebracht haben.

Hatte gegen Ende des 17. Jahrhunderts das Schmiedeisen auch am Aeussern der Kirch- und Hausthüren seine frühere Bedeutung eingebüsst, so hat doch jene Zeit und das 18. Jahrhundert sich keine Gelegenheit entgehen lassen, die Meisterschaft, welche die Schmiede damals in den Gitterarbeiten bewiesen, auch den noch bewahrten nothwendigen Theilen des Thürbeschlages zu Gute kommen zu lassen. Vorzugsweise in den Thürgriffen und Thürklopfern hat auch das 18. Jahrhundert uns Arbeiten hinterlassen, welche bewundernswerth bleiben, auch wenn die öfteren Versuche, mit dem Hammer und Meissel menschliche Figuren aus dem massiven Eisen zu gestalten, ihr Ziel verfehlen.

Zahlreiche Beispiele, namentlich zur Geschichte der Beschläge und Schlösser in Deutschland: Grosse Truhenschlösser und Schlösser von Haus- oder Stubenthüren mit offenem Mechanismus; die Schlüsselführung bei den älteren mit gebuckeltem gothischem Laubwerk, bei den jüngeren in Form blattloser Spiralen. — Grosse Klopfer und Griffe von Thüren (einer derselben bez. 1524), kleinere von Möbeln. — Angelbänder und andere Beschlagtheile aus der Zeit von der Mitte des 15. bis zum 18. Jahrhundert, zumeist süddeutscher Herkunft, mehrere, insbesondere die spätgothischen, aus Tirol. — Kastenschlösser mit verstecktem Mechanismus und durchbrochenen Deckplatten, deren Ornamente das Laub- und Bandelwerk vom Anfang, das Muschelwerk der Mitte des 18. Jahrhunderts zeigen. — Grosse Thürgriffe und Thürklopfer, deren geschnittene Figuren an bronzene Vorbilder erinnern, darunter zwei, deren Hauptfiguren Attribute des Frühlings und Sommers tragen; süddeutsche Arbeiten von ca. 1700.

Französisch: Thürriegel; auf der getriebenen Platte, umgeben von der Kette des Michaelordens, das Lilienwappen Frankreichs, als Embleme der Geliebten Heinrichs II. von Frankreich, Diana von Poitiers, drei verschlungene Halbmonde und Bogen mit Pfeilen, sowie das aus H und D zusammengesetzte Monogramm Heinrichs und Dianas. Wahrscheinlich aus dem Chateau d'Anet, Mitte des 16. Jahrhunderts (aus der Sammlung Spitzer). — Kastenschloss von länglich rechteckiger Form; die Deckplatte mit Watteau-Figuren in flachem Relief. Zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Schlüssel.

Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Abgesehen von der mit dem sonstigen Eisenbeschlag zusammenhängenden decorativen Bedeutung der an den Möbeln und Hausthüren sichtbar angebrachten Schlösser, kommt bei diesen auch die mechanische Vorrichtung und der diese bewegende Schlüssel in Betracht. Dass schon das Alterthum hierbei sinnreich construirte Mechanismen anwendete, dürfen wir aus den mannigfach gestalteten Bärten der zahlreich aufgefundenen bronzenen Schlüssel folgern. Von den Schlössern im Mittelalter wissen wir wenig; Darstellungen in Gemälden und Sculpturen gestatten nur eine annähernde Zeitbestimmung seiner Schlüsselformen. Im 15. Jahrhundert kommen die technischen Fertigkeiten der Schmiede auch in den Schlössern zur Geltung. Das 16. Jahrhundert war eine Blüthezeit für den Schlüssel. Namentlich in Frankreich wurden zur Zeit der Spätrenaissance Schlüssel angefertigt, deren kunstvolle Griffe Meisterwerke des Eisenschnittes sind, und deren Hohlrohre und complicirte Barteinschnitte auf besondere Schliessvorrichtungen deuten. Viele dieser französischen Schlüssel mögen jedoch nicht immer für den Gebrauch bestimmt gewesen, sondern als Meisterstücke gearbeitet sein, wie solche in Frankreich noch bis weit in das 18. Jahrhundert, zum Theil unter Bewahrung älterer Formen üblich blieben. Auch im 17. und 18. Jahrhundert gehörten kunstvoll in Eisen geschnittene Schlüssel zu jedem reicher ausgestatteten Möbel. Erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts büsst der Schlüssel seine individuelle Verzierung ein und wird, wie so mancher andere Gegenstand, zu einer Fabrikwaare.

Römischer Fingerringschlüssel aus Bronze.

Kleiner spätgothischer Schlüssel aus Bronze, flach mit kleeblattförmigem Griff. Aus dem Lüneburgischen.

Spätgothischer Schlüssel aus Eisen, flach, der Griff rosettenförmig mit sieben runden Löchern.

Kupferner Schlüssel, der Griff in Gestalt eines verlängerten Hufeisens mit umgerollten Ansätzen. Alte italienische Nachbildung des Schlüssels der Santa Casa zu Loretto. (Solche Nachbildungen wurden früher den gläubigen Besuchern des heiligen Ortes als Erinnerungszeichen verkauft).

Italienische Schlüssel, 15. — 16. Jahrhundert. im Griff durchbrochenes Maasswerk aus eingelötheten Bändchen.

Italienischer Schlüssel, 16. Jahrhundert (?), im Griff die Wappenlilie von Florenz.

Französischer Schlüssel, ca. 1600, in der Art der in Mathurin Jousse's Ornamentstichen abgebildeten. Der Griff durchbrochen mit grottesken Flügelgestalten und Masken. Das Hohlrohr von dreiseitigem, einwärtsgeschweiftem Durchschnitt. (Aus der Sammlung Paul.)

Deutscher Schlüssel, vom Ende des 17. Jahrhunderts, im flachen, durchbrochenen Griff unter einer Krone ein M. T. (S. d. Abb.)

Dänischer Schlüssel, vom Anfang des 18. Jahrhunderts, im flachen Griff zwischen zwei Löwen das doppelte F. 4. König Friedrichs des Vierten (1699—1730.)

Schlüssel, aus Eisen geschnitten. Deutsche Arbeit, ca. 1700. 3/4 nat. Gr.

Schmiedeiserne Geräthe und Möbel.

Im neunzehnten Zimmer. (Ost-Seite.)

Vom Mittelalter bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts hat das Schmiedeisen eine sehr vielseitige Verwendung im Hausrath gefunden. Erst zu Anfang unseres Jahrhunderts verdrängten die fabrikmässig hergestellten Eisengusswaaren das Schmiedeisen aus dem Hausrath. In unserer Zeit versucht die wieder erstarkte Kunstschlosserei ihre alte Bedeutung auch im Hausrath zurückzuerobern.

In früheren Jahrhunderten erstreckte sich die Thätigkeit der Schlosser auch auf Gebiete, die sich seither längst zu besonderen Gewerben abgezweigt haben. Ausser den Schlosserarbeiten im engeren Sinn verfertigten die deutschen Schlosser noch im 17. Jahrhundert auch Uhren, Schiesswaffen und allerlei mechanische Vorrichtungen, nicht selten auch mechanische Spielereien. (Man beachte den unten beschriebenen Siegelstempel der Schlosser von Schwabach.)

Unter den alten schmiedeisernen Hausgeräthen stehen die dem Heerdfeuer und der Beleuchtung dienenden an erster Stelle, als Heerd- und Kaminböcke, Kesselhaken, Geräthe zum Handhaben der brennenden Scheite und Kohlen, zum Schüren der Flamme; Untersätze für heisses Kochgeschirr, Eisen zum Backen von Waffelkuchen in der Heerdflamme und dgl. mehr; Leuchter aller Art für das Wohnhaus und die Kirchen. Ferner sind zu beachten die eisernen Kästchen und die grösseren, bisweilen mit getriebenen Ornamenten verkleideten Geldtruhen.

Der Siegelstempel der Schlosserzunft von Schwabach aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bezeugt die Vielseitigkeit der Schlosser damaliger Zeit. Im Wappen sind in vier Feldern dargestellt a, ein Hammer mit zwei gekreuzten Schlüsseln, b, eine Uhr, c, ein Paar gekreuzte Pistolen, d, eine Hebewinde; dementsprechend lautet die Umschrift: „Sigel. d. Schloss. Uhr. Bix. u. Wendn. M[acher]. in. Schwobach“. Der Griff mit einem lorbeerbekränzten Kopf von habsburgischen Zügen, ein gutes Beispiel von Eisenschnitt. (Aus der Sammlung Paul.)

Spätgothisches Kästchen, die Vorder- und Seitenflächen belegt mit durchbrochenem Maasswerk, an den Kanten profilirte Streben vorgelegt. Aus Hamburg, ca. 1500. (Geschenkt von Frau W. G. Boye.)

Spätgothisches Kästchen, von Holz mit Eisenbeschlag; auf den Flächen über einem (erneuerten) Grund von rothem Wollenstoff durchbrochene Maasswerkgrundmuster, die durch zwei ausgeschlagene, übereinander gelegte Platten von Eisenblech gebildet werden; ca. 1500. Ausgegraben in Ritzebüttel.

Eisenkästchen des 16. und 17. Jahrhunderts mit geätzten Verzierungen, erwähnt bei den Aetzarbeiten S. 788.

Man-Kästchen vom Anfang des 17. Jahrhunderts, so genannt von dem in Nürnberg thätigen Schlossermeister Michel Man, der viele derartige Kästchen angefertigt und mit seinem Namen bezeichnet hat. Diese Kästchen bestehen aus gravirtem, an den Kanten oft mit Kupfer beschlagenem Messing und zeichnen sich durch complicirte, zierlich gearbeitete Verschlussvorrichtungen aus, die unter dem Deckel angebracht sind. Ein mit dem Namen des Meisters bezeichnetes Man-Kästchen der Sammlung (aus der Sammlung Paul) zeigt innen und aussen biblische Scenen und Figuren. Ein zweites geätzte Waffentrophäen, einen Krieger in der Zeittracht und ein Wappen mit der auf dasselbe bezüglichen Beischrift „Erich von Hadeln 1620“.

Kirchenleuchter. Der von vier Füssen getragene Stamm ist mit vier Stützen besetzt, die aus durchgesteckten und in grottesk Thiere ausgeschmiedeten Rundeisenstäben bestehen; auf diesen Stützen ist ein wagerechtes Kreuz befestigt,

Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Kirchenleuchter von Schmiedeisen mit Holzfuss. Mitte des 18. Jahrhdts. Niederrhein. 1/3 nat. Gr.

dessen Arme durch einen eisernen, mit 28 Kerzendornen besetzten Reifen verbunden sind. Auf dem Kreuz 8 Dorne und auf dem Stamme ein grosser Dorn für die Mittelkerze. Deutliche Spuren des ursprünglichen Anstriches in Mennigroth, Grün, Weiss, Blau und Gold. Mitteldeutschland, erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. — Aus derselben Zeit zwei Kirchenwandleuchter aus durchgestecktem Rundeisen mit flach ausgeschmiedeten Flügelgestalten, theilweise vergoldet.

Von Leuchtern des Rococo-Stiles ein grosser Kirchenwandleuchter, der sich in drei S-förmigen Schwingungen vorstreckt und in drei mit Blumen und Vögeln verzierte Arme spaltet; vom Niederrhein. — Ein Paar Altarleuchter; von hölzernem Fuss schraubt sich der mit Blättern, Blumen und Beeren bewachsene Leuchterstamm empor; ursprünglich auf versilbertem Grund grün, roth und blau lasirt. Vom Niederrhein. (S. d. Abb.)

Wachsstockhalter. Der tischchenförmige Fuss diente dem um den Stamm gerollten Wachsfaden als Untersatz; das angezündete Ende wurde in die oben am Stamm befestigte Zange geklemmt, die, sobald das über der Zange befindliche Fadenende abgebrannt war, zuschnappte und die Flamme auslöschte. Deutschland 17.—18. Jahrh.

Grosser Kesselhaken, mit sägeförmig gezähntem Blatt zum Verstellen der Länge, je nachdem der Kessel hoch oder niedrig über dem Feuer hängen sollte. Bez. 1706.

Pfannenuntersätze, deren man sich bediente, um Pfannen heiss vom Heerde auf den Tisch zu setzen; die Gabel am Ende des Griffes stützte den Pfannenstiel: — die Scheibe für die Pfanne mit durchbrochenen, gravirten Grottesken und der durchbrochenen Umschrift: „Hans Schneider, Schlosser, 1570 Jar“; — aus tauartig gedrehten und verschlungenen Eisenstäben, — beide süddeutsch.

Hufräumer, auf dem schaufelförmigen Stecher in geschnittener und gepunzter, an die mexikanischen Lederpunzarbeiten erinnernder Arbeit das spanische Wappen zwischen den Säulen des Herkules. Mexico. 18. Jahrhundert.

Waffeleisen zum Baeken von Waffelkuehen: rund, die Zeichnung in Umrissen eingehauen; einerseits: Wappen mit der Umschrift: „Marta . Strimicer . Magdalena . sein . Havsfrav;“ anderseits: ein Pferd von einem hinter ihm stehenden Mann gestriegelt, daneben ein Knecht mit Futterkorb, an der Wand Schwert und Dolch, mit der Umschrift: Marta Strimieer . 1553.

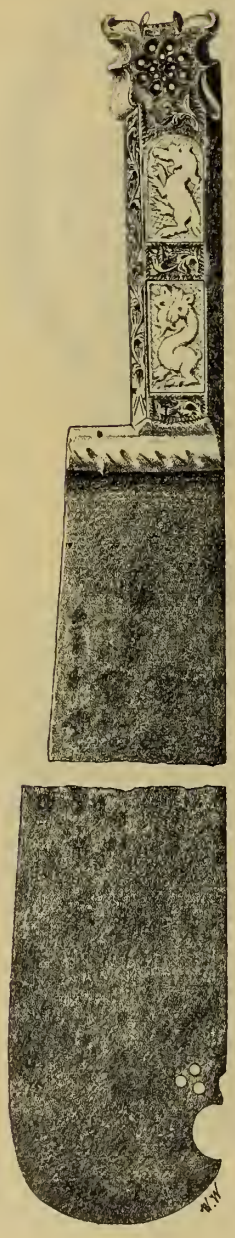
— rund, die Zeichnung tief geätzt; einerseits: das Doppelwappen der Welser und Paller — (Hans Friedrich Welser in Augsburg heirathete 1579 die Maria Paller) — mit der Jahrzahl 1579; anderseits: ein Lamm mit der Siegesfahne. (S. d. Abb.)

Die tiefgeätzten Flächen der beiden Hälften eines Waffeleisens, mit dem Welser-Paller'schen Heirathswappen. Augsburg, 1579. 1/2 nat. Gr.

— rund, die Zeichnung mit versenktem Relief eingehauen; einerseits: das Wappen von Nürnberg mit der Umschrift: „Anna . Maria . von . Milen . geborne.von.Merlau“; anderseits: ein Wappen mit der Umschrift: „Seiferdt. von . Milen . Anno . Domini . 1590“.

— rechteckig, die Zeichnung eingehauen; einerseits: die dreithürmige Burg von Hamburg mit der Umschrift: „Barber Wulffs . Anno 1792“; anderseits der Doppeladler von Lübeck mit der Umschrift „Hein Wulff Anno 1792“. Derartiger, früher von Schmieden des Städtchens Bergedorf angefertigter Waffeleisen bedient man sich noch jetzt in den Vierlanden zum Baeken von Kuchen um die Adventszeit. Erst 1867 wurden die Vierlande mit dem Gebiet der Stadt Hamburg vereinigt.

Im achtzehnten Zimmer. (Ostseite.)



Vorlegemesser, der Griff Messing mit geschnitzten Perlmutter-Einlagen. Nord-Italien. 15. Jahrhundert, 1/2 nat. Gr.

Speisegeräthe.

(Messer, Gabel, Löffel.)

Die drei Geräthe, deren wir uns heute bei Tische bedienen, das Messer, um die festen Speisen zu zerkleinern, die Gabel, um sie zum Munde zu führen, der Löffel für flüssige Speisen und Brei, sind erst seit wenigen Jahrhunderten als nothwendige Dreiheit in die Sitten des Abendlandes aufgenommen worden und werden heute noch bei den asiatischen Kulturvölkern durch Geräthe von anderer Form ersetzt.

Im Alterthum pflegte man sich einfach der Finger zu bedienen, soweit die Beschaffenheit der Speisen es gestattete; Handwaschungen nach jedem Gange sorgten für die Reinlichkeit. Das Vorschneiden des Fleisches war Sache der Dienerschaft; Löffel wurden für flüssige Speisen gebraucht, diese aber nahmen bei den Mahlzeiten der Alten nicht den Platz ein, wie bei den unserigen. Das Vorkommen von Gabeln ist durch seltene Funde bewiesen, deren Gebrauch beim Speisen aber nicht aufgeklärt und keinenfalls ein allgemeiner gewesen ist.

Auch das Mittelalter beschränkte sich zunächst auf den Gebrauch von Messern und Löffeln. In den Zeiten hochentwickelten gesellschaftlichen Lebens an den Fürstenhöfen galt es als eine Auszeichnung der Edelleute, beim Mahle vorschneiden zu dürfen, wozu grosse Vorschneide- und Vorlegemesser (S. d. Abb.) mit breiter flacher Klinge und reichverziertem Griff, bisweilen auch mit einer Spitze zum Spiessen der Schnitten, dienten. Diese Messer kunstgerecht handhaben zu können, gehörte damals zu den Erfordernissen ritterlicher Bildung — wie noch heutigen Tages in England allgemein. Im späteren Mittelalter schwand jene Sitte und das Vorschneiden ward Aufgabe der Hofbeamten. Zum weiteren Zerkleinern des Fleisches bediente jeder einzelne Tischgast sich des mitgeführten Messers. Die grossen Gabeln, welche aus jener Zeit überliefert sind, waren Küchen-, keine Tischgeräthe; als solche erscheinen erst im 13.—14. Jahrhundert kleine kostbare Gabeln nur für besondere, die Finger befleckende Früchte. Von Italien aus verbreitete sich erst im 16. Jahrhundert der Gebrauch der „piron" genannten Gabeln als Tischgeräth nach Norden; jedoch dauerte es noch lange, ehe sie von der bürgerlichen Sitte aufgenommen wurden. Die Darstellungen Speisender

Im achtzehnten Zimmer. (Ostseite.)

auf den niederländischen Gildenbildern der Mitte des 17. Jahrhunderts beweisen, dass selbst damals der Gebrauch der Gabeln wenigstens bei den Männern kein allgemeiner war. Frauen mochten sich, wie die erhaltenen Bestecke beweisen, der Gabeln schon häufiger bedienen. Zu Gastereien seine eigenen Messer und Gabel mitzubringen, war allgemeiner Brauch; die Frauen trugen ihr Besteck in einer kunstvollen Scheide aus getriebenem Silber, die an einem silbernen Gürtel hing. Da die Griffe der Geräthe aus der Scheide hervorragten, erklärt sich, dass ihre Verzierungen von der Klinge aufsteigend sich entwickelten und dem Kopfstück, der „Haube" des Griffes, oft reichere Gestalt gegeben wurde, als dem Gebrauchszweck entsprach.

Bis weit in das 18. Jahrhundert hielt sich im bürgerlichen Leben und länger noch bei den Bauern die Sitte, dass jeder Gast sein eigenes Besteck mitbrachte, zu dem dann auch stets der Löffel gehörte, da das Suppenessen inzwischen allgemein geworden war. Dies Besteck trugen die Frauen aber nicht mehr in einer Scheide am Gürtel, sondern in einem lederbezogenen Kästchen, das sie in die Tasche steckten, wie das früher schon die Männer mit der einfacheren Scheide für Messer und Gabel gethan hatten. Aus dem verfeinerten Leben der Vornehmen ging erst im Laufe des 18. Jahrhunderts der Brauch, den Tischgästen das Besteck vorzulegen, endlich es mit jedem neuen Gange zu wechseln, in die allgemeine Sitte über. Von dem älteren Brauch hat sich bei den Bauern der niederelbischen Marschen die Gepflogenheit, der Verlobten ein mit ihrem Namen versehenes Besteck mit Filigrangriffen in vergoldetem Lederkästchen zu widmen, bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts erhalten, und ebenso allgemein in Deutschland die jetzt noch beobachtete Sitte, Kindern ein Besteck als Pathengeschenk zu überreichen.

Die Wandelungen, denen Messer, Gabel und Löffel in den Gebräuchen der Kulturvölker des Abendlandes unterworfen gewesen sind, haben auch ihre Gestalt und Ausstattung wechselnd bestimmt. Während vom 16. bis 18. Jahrhundert das Besteck zum ausschliesslichen, persönlichen Gebrauch des Einzelnen bestimmte Geräthe enthielt, wurden diese folgerichtig individuell gestaltet und verziert je nach dem Reichthum und dem Geschmack des Mannes oder der Frau, die sich ihrer bedienen wollten. Mit der neuen Sitte, den Tischgästen die Speisegeräthe zu liefern, büssen diese ihr Geschlecht und ihre Persönlichkeit ein und werden uniformirt. Damit schwindet zugleich die kunstgewerbliche Vielseitigkeit, welche die Bestecke in alten Zeiten ausgezeichnet hatte, und diese werden zur Fabrikwaare.

In unseren Tagen gehören zu einer wohlbesetzten Tafel auch mancherlei Geräthe von besonderer Form, die den Zweck erfüllen sollen, das Vorlegen gewisser Gerichte bequemer, das Speisen von ihnen appetitlicher zu machen. Mit Unrecht aber thut sich unsere Zeit auf diese Art von Kulturfortschritten etwas zu Gute. Das in Erleichterungen des äusseren Lebens so überaus erfindungsreiche Zeitalter des Rococo hat schon die meisten dieser Hülfsgeräthe beim Tafelgenuss gekannt, ja die Erfindung mancher derselben reicht in viel ältere Zeiten zurück. Dass schon das Mittelalter zur Zeit der höchsten Entfaltung seines höfischen Lebens es in diesen Dingen weit gebracht hatte, uns vorzustellen, fällt schwer, weil die Denkmäler fast ganz fehlen, darf aber aus litterarischen Ueberlieferungen und Schatzverzeichnissen gefolgert werden.

Im achtzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Von mittelalterlichen Speisegeräthen nur ein Vorlegemesser, nord-italienische Arbeit des 15. Jahrhunderts; der Griff aus Gelbmetall mit gemeisseltem spätgothischen Ornament und eingelegten Perlmutterplatten, auf denen gothische Ungeheuer geschnitzt sind. (S. d. Abb. S. 806.)

Unter den Speisegeräthen der Renaissance hervorzuheben das Messer, dessen flacher silberner Griff mit feinen Gravirungen, Ornamenten und biblischen Scenen (die Begegnung Marias und Elisabeths, die Geburt Christi) in der Art der Stiche Theodor de Bry's für derartige Griffe verziert ist. Ende des 16. Jahrhunderts.

Bei den Speisegeräthen des 17. Jahrhunderts Messer und Gabel mit Elfenbeingriffen. Die Hauben in Gestalt von Meerweibern, um deren Nacken sich Delphine schlingen. Die kantigen Griffe auf den Breitseiten mit eingelegten Platten durchsichtigen Bernsteins, durch den man feine Elfenbeinschnitzereien erblickt. (Die Anbetung der Hirten; Josua's Kundschafter mit der Traube; Christus mit Jüngern wandelnd; Simson, den Löwen tödtend). Auf den Schmalseiten unter Bernsteinstreifen goldene Inschriften; bei der Gabel: „Hab grossen muht by kleinem gudt"; bei dem Messer: „An Gottes Segen ist Alles gelegen". Deutsch. Ende des 17. Jahrhunderts.

Gabel, der Griff aus vergoldetem Gelbguss. ca. 1600. ⅔ nat. Gr.

Ein silberner Frauengürtel mit anhängender Bestecksscheide. Der Gürtel aus gegossenen Gliedern mit Blumenornament; die Scheide getrieben mit grossen Blumen im Geschmack des letzten Drittels des 17. Jahrhunderts. Süddeutsche Arbeit.

(Ein Besteck mit Elfenbeingriffen erwähnt S. 725 bei den Elfenbeinschnitzereien.)

Unter den Speisegeräthen des 18. Jahrhunderts Bestecke niederdeutscher Bauern mit den zugehörigen Behältern, an denen sie am Gürtel oder in der Tasche getragen wurden; theils aus Silber gegossen mit Blumen und allegorischen Figuren; theils aus Silberfiligran.

Besonders ausgestellt die Löffel.

Im 16. Jahrhundert waren Löffel mit hölzerner, in einen silbernen Stiel gefasster Laffe beliebt; zwei dergleichen aus dem Regensburger Silberfund, der Stil des einen mit einer vergoldeten gothischen Fiale, des anderen als eine mit zierlichem Rollwerk und Masken verzierte Scheide, bekrönt mit einem vergoldeten Ritter. (Aus der Sammlung Paul.) — Löffel aus facettirten Stücken Bergkristalles in silberner gravirter Fassung.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zeigen die silbernen Löffel in Deutschland in der Regel eine Laffe von nahezu kreisrundem Umriss, der allmählich in den des langen kantigen Stiles übergeht; letzterer ist bei den einfacheren Stücken zumeist mit einer Traube, oder einer kleinen Figur, oft einem Apostel bekrönt.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ändert sich in Norddeutschland die Form der silbernen Löffel. Der eirunde Schnitt der Laffe herrscht vor. Der Stiel wird oft aus zwei, sich umeinander windenden und mit Knöpfchen besetzten Aesten gebildet; eine grotteske Maske bezeichnet deren Ansatz an der Laffe und ihre obere Vereinigung, auf der als Bekrönung irgend eine Figur angebracht zu werden pflegt. Wahrscheinlich kamen die Vorbilder dieser Löffel aus Holland; aber auch die Edelschmiede der deutschen Küsten gossen sie.

Kammerherrenschlüssel.

Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Als Abzeichen der Kammerherren, welche den Ehrendienst bei Fürsten zu versehen haben, sind seit dem 18. Jahrhundert Schlüssel aus vergoldetem Gelb- oder Rothguss üblich. Diese Kammerherrenschlüssel sind stets mit den Wappen, Insignien oder Initialen der Fürsten verziert und gleichen den eigentlichen Schlüsseln, nur dass sie keinem praktischen Gebrauch dienen, sondern auf der Uniform befestigt getragen werden.

— Kurfürstlich Trierischer Kammerherrenschlüssel. Im Griff bekrönter Wappenschild unter dem Kurhut; darunter das J. C. P. des Johann C. Philipp von Walderdorf. (1756—68.) Im Bart das Kreuz des Kur-Trierischen Wappens.

— Kürfürstlich Trierischer Kammerherrenschlüssel; im Griff unter dem Kurhut das C. W. des Clemens Wenzel, Prinzen von Sachsen und Polen (1768—94), darunter der sächsische Wappenschild. Im Bart das Kreuz des Kur-Trierischen Wappens.

— Fürstbischöflich Bamberg-Würzburgischer Kammerherrenschlüssel, im Griff das von zwei Kronen überhöhte Wappen, am Bart das F. L. des Franz Ludwig von Erthal, Fürstbischofs zu Bamberg (1779—95.) (S. d. Abb.)

— Bischöflich Bambergischer Kammerherrenschlüssel, im Griff, von zwei Kronen überhöht, der steigende Löwe aus dem Wappen des Bisthums Bamberg.

Kurfürstlich Mainzischer Kammerherrenschlüssel, im Griff unter dem Kurhut das Rad des Wappens von Kur-Mainz.

— Kurfürstlich Pfalz-Bayerischer Kammerherrenschlüssel. Im Griff unter dem Kurhut das C. T. des Carl Theodor, Kurfürsten von Pfalz-Bayern († 1799).

Königlich bayerischer Kammerherrenschlüssel, im Griff unter einer Königskrone ein verschlungenes M. J., d. h. Maximilian IV. Joseph von Pfalz-Zweibrücken, 1799 Kurfürst von Pfalzbayern, 1806 als Maximilian I. König von Bayern.

Bamberg-Würzburgischer Kammerherrenschlüssel des Fürstbischofs Franz Ludwig von Erthal. Vergoldeter Gelbguss. 3/4 nat. Gr.

Kaiserlich österreichischer Kammerherrenschlüssel, im Griff der kaiserliche Doppeladler, im Herzschild ein F II, d. h. Franz II., deutscher Kaiser 1792—1806, dann als Franz I. Kaiser von Oesterreich.

Holsteinisch-Gottorpischer Kammerherrenschlüssel, einer von denen, die Kaiser Paul von Russland (reg. 1796, ermordet 1801) aus dem Hause Holstein-Gottorp an Kammerherren dieses Hauses verliehen hat. (Gesch. des Herrn Geh. Regierungsrathes W. Möller in Lüneburg.)

Im achtzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Eisenguss-Arbeiten.

Im Vergleich mit der Bedeutung des geschmiedeten Eisens hat das gegossene Eisen im älteren deutschen Kunsthandwerk nur eine sehr bescheidene Rolle gespielt. Es handelt sich dabei um jene mit Reliefs verzierten Platten, die zur Bekleidung der Mauer im Kamin oder zum Aufbau der Eisenöfen dienten. Letztere wurden in der Regel aus einer Grund- und einer Deckplatte, einer Stirn- und zwei Seitenplatten zu einem rechteckigen Kasten zusammengebaut, welcher vorn auf freien Stützen ruhte, hinten in die Ofenwand eingemauert war und ausserhalb des Zimmers die Oeffnung zum Einbringen der Feuerung hatte. Im Holsteinischen heisst dieser einfache Ofenkasten ein „Bilegger". Im mittleren Deutschland wird ihm bisweilen ein eiserner vierseitiger Aufbau gegeben, hie und da auch ein solcher aus Kacheln. Zusammengehalten wurden die Platten durch Leisten und Gegenleisten mit Schrauben und Muttern.

Der Guss derartiger Ofenplatten erfolgte in offenem Heerdguss. Die Plattenmodelle bestanden aus starken, mit profilirten Leisten umgebenen Brettern, auf die man die aus dünnen Birnbaumplatten flacherhaben geschnitzten Model mit Nägeln befestigte. Die Modelreliefs füllten nicht immer die ganze Fläche der zu giessenden Platte; es wurden ihrer daher oft mehrere in passender Anordnung neben- oder übereinander auf das der Plattengrösse entsprechende Brett genagelt. Oefteres Umnageln und fortgesetzte Benutzung der Model führten zu deren Beschädigung und Abnutzung, so dass auch hier frühe Abgüsse durch Vollständigkeit und Schärfe den Vorzug vor den späteren verdienen.

Verfertigt wurden die Holzmodel von Formschneidern, welche für Güsse aller Art arbeiteten. Näheres über einen derselben, den Formschneider und Bildhauer Philipp Soldan am Frankenberg in Oberhessen, hat Bickell ermittelt. Soldan hat um die Mitte des 16. Jahrhunderts die Model zu vielen Eisenplatten für die Hütten des Klosters Haina und in dem an das kölnische Sauerland grenzenden Strich von Waldeck geschnitten. Als Gegenstände waren dieselben biblischen Historien beliebt, welche uns in den deutschen Holzschnitzereien jener Zeit begegnen.

Gusseiserne Ofenplatte. Oben Geschichte der Esther. Beiderseits Füllungen mit steigendem Blattwerk, das oben mit einem Wappenschild abschliesst, worauf die Monogramme K. S. und H. D. Unter der Darstellung die Inschrift: „Als Haman Got und sein Volck zu vorachten gedencket, ward er vom Konig Aswero an Baum gehencket. Esther am 6." Von der Darstellung des unteren Feldes erhalten Ritter zu Pferde im Turnierkampf. Aus Bergedorf. Ende des 16. Jahrhunderts.

Gusseiserne Ofenplatte. Oben: hinter Arkaden das Innere des salomonischen Tempels, ein beleibter Pharisäer und ein Zöllner, anbetend. Darunter auf einer Leiste: „Vom Variseer und Zoelner. Luce. 18". Unten drei Kriegerfiguren mit Wappenschilden: „Josue", „Gideon", „Davit". Zwischen den Figuren die Jahrzahl 1649.

Gusseiserne Kaminplatte, oben den Ohrmuschelornamenten der Umrandung gemäss ausgeschnitten. In Reliefdarstellung: vier Porträt-Figuren: drei Männer in Panzer und Reiterstiefeln und eine Frau in der Zeittracht. Darüber die Inschriften: „PRESNTZI — VAN WESEL — ENDE BUSH". 17. Jahrhundert.

Gusseiserne Kaminplatte, oben ausgeschnitten entsprechend den Konturen der Darstellung. In Relief zwei von einer Krone überhöhte Wappenschilde, von zwei Löwen gehalten. Darunter 1677. Deutschland 1677.

Vorderwand eines eisernen Kastens mit Goldtauschirung; alte Kuftarbeit; Indien.
Länge 0,207 m.

Indische Metallarbeiten.

Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Im Leben der Bewohner Indiens spielen metallene Wassergefässe oder „lotas“, Schüsseln, Kummen, Kannen und Lampen, für die Hindus meist aus einem messingartigen Gelbkupfer, für die muhammedanischen Inder aus Rothkupfer, eine grössere Rolle als bei anderen Völkern, deren Bedarf an Gefässen des Haushalts durch eine entwickeltere Töpferkunst gedeckt wird. Fast überall in den Städten wird die Fabrikation dieser meistens durch Guss und Ueberarbeitung auf der Drehbank, oder durch Treiben mit dem Hammer hergestellten und durch Punzen verzierten Gefässe für den täglichen Gebrauch betrieben.

Am oberen Lauf des Indus, in Kaschmir, pflegt man kupferne Gefässe mit reichem Blumenornament, wie es in den Shawl-Geweben und Lackmalereien Kaschmirs beliebt ist, zu graviren, zu verzinnen, und den vertieften Grund zwischen dem Ornament mit einer schwarzen Lackmasse auszufüllen.

In Benares, dem heiligsten Wallfahrtsort für die indische Welt am mittleren Ganges, ist der Hauptsitz der Anfertigung der gegossenen und ciselirten Götterbilder und gottesdienstlichen Geräthe aus unedlen und edlen Metallen. Dort werden auch Mengen von Gefässen für den Hausgebrauch und für die Ausfuhr nach dem Abendlande angefertigt. Letztere zumeist kenntlich an den Formen, welche von dem Zusammenhang mit indischen Gebrauchszwecken losgelöst erscheinen, und durch einen Ueberfluss von eingemeisselten Ornamenten, welche die ganze Oberfläche mit kleinlichen Mustern überdecken.

Zu Moradabad, in den nordwestlichen Provinzen am oberen Ganges, pflegt man Messinggefässe zu verzinnen und durch Ausmeisseln mit reichverzweigtem, flachgehaltenem Pflanzenwerk zu verzieren, zwischen welchem der vertiefte Grund wieder mit schwarzer, bisweilen auch mit rother oder grüner Lackmasse ausgefüllt wird, ähnlich wie in Kaschmir. Bisweilen sticht man nur in die Umrisse durch die Zinnhaut bis auf den gelben Messinggrund ein.

In anderen Gegenden, mit besonderer Meisterschaft zu Madura Tanjora in der Präsidentschaft von Madras werden messingene Gefässe mit Kupfer, kupferne mit Silber schön ausgelegt.

Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Dies Verzieren metallener Flächen mit Flach-Ornamenten aus anderen Metallen findet in der indischen Metalltechnik häufige Anwendung. Besondere Arten sind die Bidri-Arbeit und die Kuft-Arbeit.

Bei der Bidri-Arbeit, welche ihren Namen von Bidar, in dem Schutzstaate des Nizams, führt, wird Silber in eine aus Kupfer, Blei und Zinn zusammengeschmolzene Metallmischung eingelegt und diese durch Eintauchen in eine Lösung von Ammoniak, Salpeter, Kochsalz und blauem Vitriol oberflächlich geschwärzt. Ihre Form erhalten diese Metallgefässe zuvor durch Guss und Abdrehen. Das Silber wird in die eingeschnittenen Vertiefungen in Form von Blättchen oder Drähten eingeschlagen und nach dem Schwärzen des Grundmetalles polirt. Die Bidri-Arbeiten von Bidar, Heiderabad und anderen Städten des Nizams, zeichnen sich durch den naturalistischen Zug ihres Blumenornamentes aus, während die zu Purniah im unteren Gangesgebiet angefertigten ein strenger stilisirtes, mit geometrischem Linienwerk vermischtes Ornament zeigen, in welchem bisweilen chinesischer Einfluss kenntlich ist.

Die Kuft-Arbeit besteht im Einlegen von Gold in Eisen oder Stahl, wobei dasjenige Verfahren des Tauschirens Anwendung findet, welches dünne Goldblättchen oder feine Golddrähte auf die durch zarte Kreuz- und Querschnitte feilenartig gerauhte Eisenfläche aufhämmert. Mit besonderem Geschick wird sie in Kaschmir, im Pandschab und im Reich des Nizams geübt; vielfach auch zur Schmückung der Flächen von Schutzwaffen und der Griffe jener vielgestaltigen Schwerter und Dolche, welche von der grausamen Kampfeslust der indischen Krieger ersonnen sind.

Lotas der Hindus aus Gelbkupfer in verschiedenen Formen, von der Wiener Weltausstellung 1873.

Aus Kaschmir eine Theekanne von Rothkupfer, mit verzinnten Blumenornamenten in vertieftem, schwarz ausgefülltem Grunde; der Henkel aus gravirtem Messing.

Aus Benares kleine Gefässe aus Gelbkupfer mit eingemeisselten Verzierungen, für den Hausgebrauch der Inder. — Ziervase für den Export. —

Aus Moradabad: Biscuitdose für den Export, in schwarzem Grunde langgezogene, messingfarbene Ranken, die Zwischenräume gefüllt mit feinem zinnweissen Gezweig.

Bidri-Arbeiten aus Bidar: Alter Wasserbehälter für die Tabakspfeife, Hukah, unten spitz, daher beim Gebrauch in einen von Füssen getragenen Reifen zu stellen; das eingelegte Ornament erinnert mit dem aus Blättern gebildeten und mit Palmettenblüthen gefüllten Sprossenwerk an indische Webemuster. — Aus Purniah ein Gefäss von geringerer Arbeit, auf dem Untersatz bez. „Hoodey Loll Purneah 1873".

Kuft-Arbeiten. Die alte Kuftarbeit des Pandschab ist durch einen Kasten vertreten, dessen niedrige Wände unter Kielbogen zierliche blühende Stauden zeigen, deren Zweige vom Wurzelpunkt raketenartig aufschiessen. (S. d. Abb. S. 811.)

Neuere Arbeiten: ein geschweifter Kasten, übersponnen mit Ornamenten aus feinen Spiralen und algenartig zerfaserten Fiederblättern.

Ein Rundschild („Dhal"), ein Helm („Top"), Armschienen mit offenen Kettenhandschuhen, Brust-, Rücken- und Seitenschienen („Char aina" oder die vier Spiegel) einer Rüstung aus blau angelassenem, mit schön gezeichneten Goldornamenten tauschirtem Stahl. Dolch („Katár") mit golden tauschirtem Griff. Sämmtlich von der Wiener Weltausstellung 1873.

Die Metallarbeiten der Araber, Perser, Türken.

Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Alsbald nach dem Auftreten Muhammeds brachen aus der arabischen Halbinsel Völkerschaften semitischen Stammes hervor, um die Fahne des Propheten auf den Trümmern der im Verfall begriffenen alten Reiche Westasiens und Nord-Afrikas aufzupflanzen. Auf eine höhere Kultur der Araber vor dem Antritt ihres Welteroberungszuges dürfen wir aus litterarischen Ueberlieferungen schliessen; über ihre Künste und Gewerbe vor dieser Zeit sind wir noch in völligem Dunkel. Ueberall aber, wo sie ihre Herrschaft begründeten, entwickelte sich rasch eine mannigfaltige Kultur, unabhängig von den Ueberlieferungen der unterjochten Völker. Im ersten Jahrhundert der Hedschra eroberten sie Mesopotamien (Persien), Nord-Afrika und Sicilien, und schon vor seinem Ablauf reichte die Macht der in Damaskus Hof haltenden Khalifen von den Grenzen Chinas im Osten bis zum atlantischen Ocean im Westen. Als sie nach der Eroberung Spaniens zu Anfang des 8. Jahrhunderts christlicher Zeitrechnung die Pyrenäen überschritten, brach sich dort ihre Macht an dem Heere Karl Martells, während im östlichen Europa das byzantinische Kaiserreich, dem sie Syrien abgewonnen hatten, ihrem weiteren Vordringen einen Damm entgegensetzte. Um die Mitte des 8. Jahrhunderts beherrschten die abassidischen Khalifen von ihrer Hauptstadt Bagdad aus ein Weltreich, das sich von den Pyrenäen über Nord-Afrika bis nach Indien ausdehnte, dessen Umfang aber bald zu seiner Auflösung führte. In Spanien, in Sicilien, in Aegypten vollzogen sich neue Staatenbildungen. Als das Abendland sich in den Kreuzzügen gegen den Islam aufgerafft hatte, begann der Verfall der Macht der Araber. Im Osten wurden sie von den aus dem Inneren Asiens erobernd vordringenden, schon im 8. Jahrhundert zum Islam bekehrten Türken bedrängt, die das osmanische Reich aufrichteten und die den Arabern nicht gelungene Besiegung des byzantinischen Kaiserreiches vollendeten. Im Westen wurde ihre Niederlage besiegelt, als i. J. 1492 ihre spanische Hauptstadt Granada von den Christen erobert wurde.

Während die Araber im neunten Jahrhundert nach dem Beginn ihres Siegeslaufes als politische Macht vom Schauplatz verschwanden, herrschten sie noch weiter durch ihre Religion, ihre Sprache und ihre Civilisation. Die Besieger ergriffen auch Besitz von den technischen Ueberlieferungen der Araber. Noch in der Gegenwart zehren grosse Völkerschaften, namentlich die Perser, von dem arabischen Erbe. Wenngleich die neuen Volkskräfte aus Eigenem zu demselben hinzuthaten, schlägt der alte Untergrund doch in ihrer gesammten Kultur, vor Allem in ihrem Kunstgewerbe immer wieder durch.

Unter den von den Arabern und ihren Nachfolgern betriebenen Kunstgewerben behaupten die metallotechnischen Künste einen hervorragenden Platz. Der Guss, bei den Ostasiaten die grundlegende Technik, tritt hier zurück; das Treiben, namentlich aber die ciselirte Flächenverzierung, oft in Verbindung mit eingelegter Arbeit, die von der Stadt Damaskus damascirt genannt wird, stehen im Vordergrund, und für die Waffen wird der Eisenschnitt meisterlich gehandhabt. Die Gefässe, Becken und schlanke Kannen für das Handwasser, grosse Kummen mit Deckeln für das Nationalgericht „Pilau“, Leuchter, Ampeln, Laternen u. s. w. werden aus Kupfer

Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

oder Gelbmetall gearbeitet. Die kupfernen Gefässe werden vor der ausschmückenden Arbeit verzinnt; die durch das Graviren freigelegten Flächen in der rothen Kupferfarbe belassen oder mit einer schwarzen Kittmasse ausgefüllt. Diese dient auch zur Ausfüllung der vertieften Flächen an den Gefässen aus Bronze oder Messing. Das Silber wird entweder als Draht in Rillen gehämmert oder in Gestalt kleiner Blättchen aufgelegt und durch Einschlagen des Punzens an den Rändern derselben befestigt. Das Tauschiren durch Einhämmern des weichen Edelmetalles in feilenartig gerauhten Grund findet nur auf eiserne Flächen Anwendung.

Die ältesten erhaltenen Arbeiten scheinen nicht über den Anfang des 10. Jahrhunderts zurückzureichen. Sehr fruchtbar war das 11. und 12. Jahrhundert, aber noch die folgenden Jahrhunderte, in Persien und der Türkei das 16., haben viele ausgezeichnete Metallarbeiten entstehen sehen, und selbst heute noch sind an manchen Orten der islamitischen Länder die Techniken der alten Zeit in unentwegter Uebung.

Weites und tiefes Wasserbecken mit abgeflachtem Rand, auf welchem zwischen Ornament sechs Verse eines persischen Gedichtes; die Schriftzüge durch langen Gebrauch des Gefässes verrieben und z. Th. nicht zu entziffern. An der Aussenseite des Beckens zieht sich unter dem Oberrand ein breites Band mit arabischer Inschrift herum. Unterhalb des Schriftbandes mit Maureskeu gefülltes Behangornament. Die Inschrift, welche sich durch reines Arabisch, eine der Sekte der Schiiten vielleicht passend erscheinende Kürze und schöne Schriftzüge auszeichnet, enthält eine Anrufung der zwölf schiitischen Imâme (Glaubenshelden) und lautet in Uebertragung: „O Gott! [Deinen] Segen [gieb] über den Erwählten [d. i. Muhammed]! Segen über Ali . . . . . Segen über Hassan, den Erlesenen, Segen über Hussein, den Märtyrer von Kerbelâ, Segen über Ali, die Zier der Gottesdiener, und Segen über Mohammed, den Grossmächtigen, und Segen über Dsehâfar, den Wahrheit Redenden, und Segen über Mussa, den Zornunterdrücker, und Segen über Ali, den Sohn Mussa's, den Gottergebenen, und Segen über Mohammed, den Gottesfürchtigen, und Segen über Ali, den Gottesfürchtigen, und Segen über Hassan, den Soldaten, und Segen über Mohammed, den Wohlgeleiteten, die Zier der Gottergebenheit!“ — H. 0,165 m; Dm. 0,33 m. Aus Teheran.

Aehnlich geformtes, etwas kleineres Becken mit schmalem Inschriftband, Zierborde und einem Behangornament, das abwechselnd als Füllung Flechtwerk und Schuppenmotive enthält. Die Inschrift ist desselben Inhaltes wie die Inschrift des grösseren Beckens, mit dem Unterschied, dass an dem kleineren den Namen der angerufenen Glaubenshelden jedesmal der Titel „Imâm“ vorgesetzt ist. Die ohne Zusammenhang mit dem Ornament eingegrabenen Namen (von denen der eine in die Figur einer Katze geschrieben) deuten wahrscheinlich auf frühere Besitzer des Beckens. — H. 0,13; oberer Dm. 0,318 m. Aus Teheran.

Grosses Deckelgefäss. An der Aussenseite des Beckens breites Inschriftband, darunter ein von schmäleren Zierbändern eingefasster Streifen mit Schachbrettmuster, als unterster Abschluss Behangornament. Die Inschrift enthält wiederum eine Anrufung der Imâme und in derselben die Jahreszahl 1083 der Hedschra, d. i. 1672—73 unserer Zeitrechnung. Die Decoration des hohen Deckels ist derjenigen des Beckens ähnlich, das Inschriftband enthält folgendes, vermuthlich einem Diwan (Gedichtsammlung) entnommene Gedicht: „Verehrter! Wenn im Kopfe du Verstand hast, so werde nicht sorglos unter diesem Geheimnisschleier. Was weisst du davon, weshalb über deinem Haupt das Himmelsdach sich stets so dreht, o Mann der Einsicht! Wenn du dessen Getreibe durchblickest, so glaub' ja nicht, seine Drehung wäre nur um deiner

Im neunzehnten Zimmer. (Ostseite.)

Person willen. Das weiss ich gewiss: gieb Acht, o Mann des Verstandes! Wie kannst du deinen Genossen erkennen unter dem Schleier? Mache nicht, o Menschenkind, Bekanntschaft mit einem Mächtigen. Wandle in deinem eigenen Lebenskreise, o Mann Soundso.“ Persien. Gesammthöhe 0,43 m; H. des Beckens 0,25 m; oberer Dm. 0,38 m.

Tiefe Kumme auf niedrigem Fuss. Um den Bauch zieht sich ein Fries mit Männern und Frauen im Gespräch, geflügelten Dämonen u. a. Am Oberrand Zierstreif mit Vögeln, unten Inschriftband und Behangornament. Die Schrift ist durch die später aufgetragene Verzinnung grösstentheils unleserlich; sie scheint die reimlosen Verse eines Trinkspruchs zu enthalten. Persien. H. 0,15 m; Dm. 0,24 m.

Kleine stählerne Werkzeuge von persischer Arbeit, welche die Fächer des unter den persischen Lackarbeiten (S. 749) ausgestellten, einst dem Abbas Mirza gehörigen Werkzeugkastens füllten. Scheeren, Zangen, Taschenmesser mit Klingen zum Einklappen nach europäischer Art, Feilen, Raspeln, Meissel, Zirkel, Winkel u. a. m., zumeist ganz aus Stahl, einige mit Perlmuttergriffen. Die Mehrzahl dieser Geräthe mit durchbrochenen Ranken und Inschriften von zierlichster Arbeit, wobei mehrfach die Durchbrechungen auf den beiden Seiten verschiedene Muster zeigen, z. B. einerseits Ranken, anderseits arabische Buchstaben. Man hat, um dies zu erreichen, zunächst alle durchbrochenen Stellen ausgebohrt und die stehen gelassenen Theile auf beiden Seiten verschieden nachgearbeitet. Die Jahreszahl 1234 der Hedschra ergiebt 1818—19 christl. Zeitrechnung. (S. d. Abb.)

Stählerne Scheere, persische Arbeit von 1818—19. Länge 15 cm.

Kleine Schale, am Aussenrand verziert mit einer hochgeätzten Inschrift in acht von goldtauschirten Ornamenten umgebenen Feldern. Die eleganten Schriftzüge sind dergestalt verziert, verschnörkelt und umgestellt, dass man annehmen muss, sie seien nur als Ornament gebraucht. Persien, neuzeitige Arbeit.

Eine schlanke Ziervase, ganz aus durchbrochenem Messingblech, vertritt die Exportwaare, mit der Persien in unseren Tagen die Orientbazare Europas überschwemmt. Die mit Weichloth verbundenen Theile dieser Gefässe zeigen zierliche, mit dem Meissel durchbrochene Ranken, zwischen denen kleine Bildfelder mit gepunzten Figuren ausgespart sind. Sie verleugnen in den Verzierungen nicht die feste, alte Ueberlieferung der persischen Zierkunst, sind aber für irgend einen anderen als Decorations-Zweck unbrauchbar. Derartige Durchbrucharbeit wurde in alter Zeit nur da angewendet, wo sie dem Zweck entsprach; z. B. bei Moscheenampeln, Räuchergefässen, Wärmkugeln.

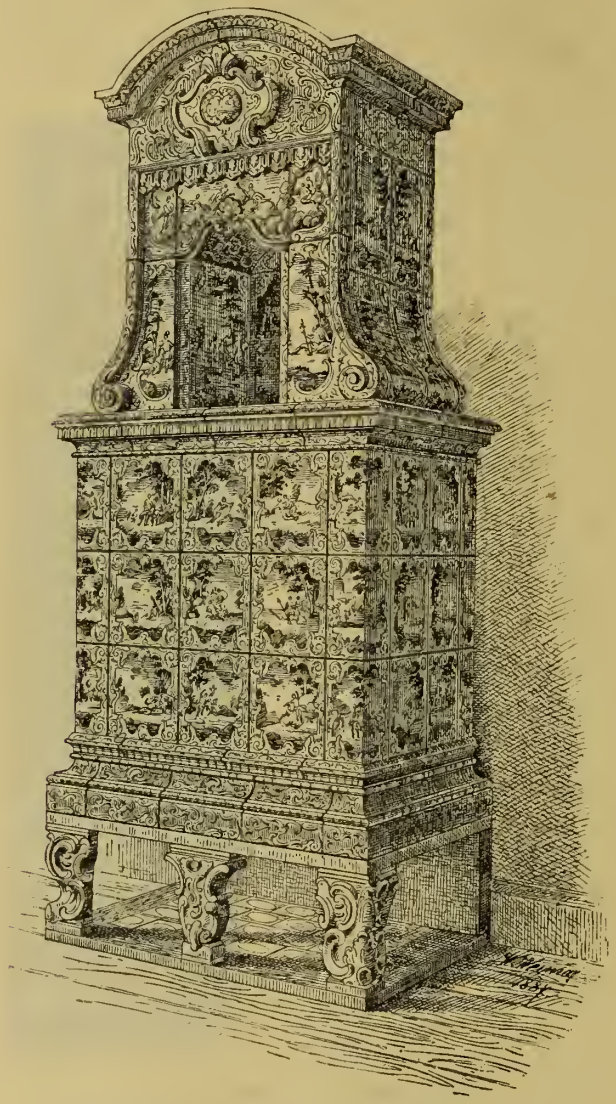
Türkische Scheere, die Messer hohl geschliffen, innen und aussen mit Gold tauschirt nach Art der indischen Kuft-Arbeit. Von der Wiener Weltausstellung von 1873.

Aus dem Kaukasus: Kanne mit Waschbecken und Topf, aus verzinntem, durch Punzen stellenweis freigelegtem Kupfer. Von der Wiener Weltausstellung von 1873.

Hamburgische Fayence-Oefen des 18. Jahrhunderts.

Im zwanzigsten Zimmer. (Ostseite.)

Die im letzten Zimmer aufgebauten sieben hamburgischen Fayence-Oefen vervollständigen das Bild, das die Oefen im ersten Zimmer von den Leistungen der hamburgischen Ofentöpfer im 18. Jahrhundert darbieten.



Hamburgischer Fayence-Ofen mit Blaumalerei. Mitte des 18. Jahrhunderts. Höhe 2 1/2 m.

Hier steht der älteste dieser Oefen, der sowohl im Aufbau, wie in der Decoration eine Vorstufe der Oefen der Blüthezeit dieses hamburgischen Kunstgewerbes vertritt. Die Blaumalereien der Kacheln zeigen Landschaften mit mythologischen Figuren in Kartuschen. Ihre Ausführung zeugt von handwerksmässiger Geläufigkeit; bezeichnend ist die Behandlung des Laubwerkes in senkrecht geführten Zickzacklinien. Auf einer der Kacheln neben einem Satyr eine Vase mit dem aus H D H S gebildeten Monogramm des Töpfermeisters Henning Detlef Hennings. (S. S. 4.)

Ein zweiter Ofen mit mythologischen Bildern zeigt noch Laub- und Bandelwerk.

Drei Nischenöfen mit biblischen oder mythologischen Bildern vertreten den voll entwickelten Rococo-Stil. (S. d. Abb.) Von ungewöhnlicher Bauart ist ein sechster Ofen aus einem Gartenhause in Billwärder. Er hat einen gusseisernen mit 1754 bezeichneten Unterbau. (Geschenk des Herrn C. Sohst.)

Der siebente Ofen vertritt mit seinen geraden, kannelirten Füssen, den ovalen, mit Schleifen angebundenen Rahmen der mythologischen Bilder und den dreieckigen Giebelaufsätzen die antikisirende Richtung vom Ende des 18. Jahrhunderts.

[Die beiden nicht aus Hamburg stammenden Fayence-Oefen sind in anderem Zusammenhang erwähnt worden, der in Stufen aufgebaute Schweizer Ofen S. 301, der hohe Stockelsdorffer Ofen S. 379.]

Register.

A.

Aalmis, Jan, Fayencemaler, Rotterdam, 317; 322.
Abaquesne, Masseot, Töpfer, Rouen, 305.
Abellard, Fayencier, Marseille, 346.
Abendmahlskelche, 186.
Acier (Azier), Modelleur, Meissen, 400; 407.
Aegypten, Gewebe, 17. — Töpferarbeiten, 235; 264. — Fayencen, 511. — Holzarbeiten, 599. — Mumienkasten, 600. — Bronze, 754.
Aetzarbeit, auf Metall, 149; 170; 779; 785; 788; 800; auf Stein, 785; 787.
Albarello, 267.
Alcantara, Pedro de, Graf von Aranda, Förderer der Fayencetöpferei in Alcora, 337.
Alcora, Fayencen, 336; Porzellan u. Steingut, 338; 474.
Alfano Alfani, Astrolabium des, 771.
Alphen, H. S. van, Fayencefabrikant, Hanau, 324; —, Hieronymus, S. u. Nachf. d. vor., 324.
Altes Land (Hannover), Möbel, 10; 12. — Stickereien, 54. — Bauernschmuck, 211. — Mangelbretter, 683. — Brenzeleuchter, 767.
Altona, Fayenceöfen, 365.
St. Amand les Eaux, Fayencen, 344.
Ameya, Töpfer, Korea und Kioto, 550.
Amigoni, Jacopo, seine Kupferstiche Vorbilder f. Fliesen-Decoration, 322.
Ammann, Jost, Holzschnitt des, Vorbild f. Schweizer Fayencemalerei, 301.
Anama, Franciscus, malt Ansicht von Hamburg für Bildwirkerei, 95.
Andenne (Niederlande), Steingut-Fabriken, 499.
Andreoli, Giorgio, Majolikamaler, Gubbio, 278.
Angster, altdeutsches Trinkglas, 572
Ansbach (Onolzbach), Fayencen, 324; 326; 332. — Porzellan, 454.
Antwerpen, Fayencefliesen, 347.
Apothekergefässe, ital., 267.
Appelstädt, Fayencefabrikant, Schwerin, 356.
Aquamanile, 189.
Arabische Metallarbeiten, 774; 813.
Armillarsphäre, 771; 775.
Arnheim, Fayencen, 317.
Astrolabien, 771.
Augsburg, Bucheinbände, 104. — Silberarbeiten, 193; 223. — Emailmalerei, 229; 334. — Fayence-Oefen, 297. — Kunstschränke, 615; 617. — Buchsschnitzereien, 713. — Sonnenuhren, 775. — Schmiedeisen, 796.
Aumund bei Vegesack, Fayencen, 355.
Avelli da Rovigo, Francesco Xanto, Majolikamaler, Urbino, 278.
Aventuringlas, 567.
Avignon, Fayencen, 293.
Avon bei Fontainebleau, glasirte Thonstatuetten, 293.
Awoi, jap., Asarum caulescens, 153; Awoi-Mon, Wappen der Shogune des Tokugawa-Geschlechtes, 153.
Azulejos (Fliesen), 290.

B.

Bachelier, Leiter der Porzellanfabrik zu Vincennes, 461.
Baden, Porzellan, 455.
Balearen, spanisch-maurische Fayencen, 289.
Bally, Johannes, Fayencefabrikant, Hanau, 323.
Banko, Yusetsu, japanischer Töpfer, 555.
Banktruhen, 601.
Barcelona, Gläser aus, 585.
Barlow, Hannah, englische Kunsttöpferin, 560.
Barthels, Jacob, Goldschmied, Hamburg, 197.
Bartmannskrüge, 254.
Bastelli, Franz, Leiter der bayr. Porzellanmanufactur zu Neudeck i. d. Au (sp. Nymphenburg), 424.
Bauernmöbel, niederdeutsche, 632; 637; — der Elbmarschen, 10.
Bauernschmuck, 209.
Bauerntöpferei, deutsche, 261; — aegyptische u. amerikanische, 264.
Baumgartner, Andreas, Director d. Wiener Porzellanmanufactur, 418.
Bauschreinerarbeiten, 657.
Bautheile und Ornamente, 123.
Bauve, französischer Möbeltischler, 628.
Bayard, Charles, Fayencefabrikant zu Bellevue bei Toul, 344.
Bayer, Johann Christoph, Porzellanmaler, Kopenhagen, 458.
Bayreuth, Fayencefabrik zu St. Georgen am See bei, 330. — Rothes Steinzeug, 330; 394; 491; — Porzellan, 454.
Behaghel, Daniel, Fayencier in Frankfurt a. M., 325; in Hanau, 323.
Behaim, Hans Sebald, Raerener Steinzeug mit Darstellungen nach seinen Kupferstichen, 251; 259.
Behling, Joh. Erich, Fayencefabrikant, Braunschweig, 352.
Behrens, Carstens, Fayencefabrikant, Kellinghusen, 381.
Belgisches Porzellan, 460.
Bellevue bei Toul, Fayencen, 344.
Benares, Metallgefässe, 811.
Benchert, Hermann, Glasmaler, 578.
Bengraf (Benckgraff), Johannes, Director der Höchster Porzellanmanufactur, 421; der Fürstenberger P.-M., 436.
Bentley, Thomas, Geschäftstheilhaber Josiah Wedgwoods, 476.
Bérain, seine Kupferstiche Vorbilder für Fayencemalereien zu Moustiers, 335.
Berg, Cornelis de, Fayencier, Delft, 317; 320.
Bergdoll, Director der Porzellanmanufactur zu Ludwigsburg, 432.
Berlien, Dr. E., Begründer einer Kunsttöpferei in Hamburg-Altona, 560.
Bergedorf, Sammtweberei in, 51. — Petschaft der Schmiedeinnung, 199. — Glasmalereien, 595. — Gusseisen, 810.
Bergkristall, 180; 221; 808.
Berlin, Porzellan, 241; 439. — Nachahmung griechischer Vasen in der Feilnerschen Fayencefabrik 497. — Schmelzmalerei, 229. — Intarsien-Möbel, 627.
Berthevin, Pierre, Fayencefabrikant, Marieberg, Frankenthal, 359; 432.
Beschläge, schmiedeiserne, 798.
Betnüsse, 117; 718.
Betten, 605.
Beyer, Joh. Chr. Wilh., Modelleur, Ludwigsburg, 428.
Beyerle Baron von, Leiter der Fayence- und Porzellanfabrik zu Niederwiller, 343; 470.
Bichweiler, R., Begründer einer Kunsttöpferei in Hamburg-Altona, 560.

Bidri-Arbeiten, 812.
Bildwirkerei, 93; 94.
Bilhard, Joh. Ad. Friedr., Fayencier, Schleswig, 367.
Billwärder, schmiedeiserne Gartenpyramide aus, 793.
Binet, Blumenmalerin, Sèvres, 466.
Bischofsstäbe, 189.
Biscuit, plastische Arbeiten aus, 416; 422; 450; 470; 473.
„Blanc de Chine" (Porzellan), 519.
Blasbälge, 684.
Boch, D. und P. J., Steingutfabrikanten in Luxemburg, 500.
Bocks, von, Fayencefabrikant, Ellwangen, 332.
Böhme, C. W., Meissener Porzellanmaler, 439.
Böhmen, Glas, 578; 585.
Böhngen, Porzellanmaler, Nymphenburg, 425.
Boilean, Leiter der Porzellanmanufactur zu Sèvres, 462.
Boivie, Carl, Fayencemaler, Rörstrand, 361.
Boizot, L. S., Modelleur, Sèvres, 463; 467.
Boku-hakn, japanischer Töpfer, Koriyama, 557.
Bologna, Majoliken, 273. — Geschnitzte Truhe, 606. — Fenstergitter, 793.
Bombay-Mosaik, 748.
Bonicelli, Don Juan, Leiter der Porzellanmanufactur zu Buen Retiro (Madrid), 473; —, Domingo, S. n. Nachfolger des vor., 474.
Bontemps, V., Porzellanmaler, Nürnberg, 327.
Bordier, Jacques, Emailmaler, Paris, 228.
Börner, C., Modelleur der Bichweiler-Berlien'schen Kunsttöpferei, Hamburg, 560.
Borrmann, J. B., Meissener Porzellanmaler, in Berlin, 439.
Bottengruber, A., Schmelzmaler, Breslau, Wien, 417; 419; 455.
Böttger, Joh. Friedr., Erfinder des Porzellans in Deutschland, 239; 391; 392; 395; 489; 495; 516.
Boucher, seine Entwürfe für die Porzellanmanufactur zu Sèvres, 462.
Boucqueaux, Inhaber einer Steingutfabrik zu Andenne (Niederlande), 499.
Boulé, Gebrüder, Begründer einer Steingutfabrik in Donay, 498.
Boulle, Familie französ. Ebenisten, 621.
Boullemier, A., englischer Porzellanmaler, 560.
Boussemart, J., Fayencier, Lüttich, 500.
Bow (England), Porzellan, 488.
Boyer, Fayencier, Bellevue bei Toul, 344.
Brachard, Modelleur, Sèvres, 463.
Braderup, Hans Jacobsen, Fayencier, Flensburg, 370.
Braunschweig, Fayencen, 352.
Brauwer, N. de, Fayencefabrikant, Brügge, 348.
Bremen, Truhe, 639. — Handlaterne, 766.
Bremgarten (Schweiz), holzgeschnitztes Wappen, 679.
Breslau, Schmelzmalerei, 455.
Briot, François, französischer Zinngiesser, 36; 292; 782.
Bris, Steingutfabrikant, Douay, 497.
Bristol, Porzellan, 488.
Brocard, Ph., Schmelzmaler, Paris, 586.
Brogniart, A., Leiter der Porzellanmanufactur zu Sèvres, 464.
Bronze, Legirungen, 133; 751. — Guss, 133; 135; 752.
Bronzearbeiten, Technisches und Geschichtliches, 751. — Chinesische Br., 133; — japanische, 135; — aegyptische, 754; — vorgeschichtliche, 755; — römisch-etruscische, 755; — mittelalterliche, 755. — Br. d. Renaissance, 756. Leuchter, 760. — Mörser, 762.
Brügge, Fayencen, 348.
Brüggemann, Hans, Meister des Hochaltars in Schleswig, 707; 709.
Brühl, Graf, Leiter der Meissener Porzellan-Manufactur, 400.
Brüssel, Spitzen, 84. — Fayencen, 348. — Wandteppiche, 93.
Brustolone, Andrea, italienischer Bildschnitzer, 711.
Bry, Theodor, de, Silbergravirung in der Art seiner Stiche, 808.
Buchbeschläge, 113.
Buchhinderei, Technik, 102
Bucheinbände, metallene, 113; — lederne, 101; — deutsche, 102; — italienische und französische, 106; — türkische, 109; — venetianische nach türkischen Mustern, 111; — hamburgische, 112.
Buchsschnitzereien, 711.
Buchwald, Modelleur, Höchst, 350; identisch (?) mit: —, Johann, Fayencetöpfer, Rörstrand, Marieberg, 359; Criseby-Eckernförde, 368; Kiel, 373; Stockelsdorff, 377; 381; 387; —, Hans Jürgen, S. d. vor., Fayence-Ofentöpfer, Lübeck, 380.
Buen Retiro (Madrid), Porzellan, 473.
Buergen, Jan van der, Delfter Fayencetöpfer, 320.
Bülow, von, Fayencefabrikant auf Gross-Stieten bei Wismar, 356.
Bunel, Madame, Blumenmalerin, Sèvres, 466.
Burslem, Staffordsbire, Töpfereien, 475; 476.
Busch, A. O. E., Kanonikus in Hildesheim, gravirt auf Porzellan und Glas, 456; 584.
Buxtehude, Bauernschmuck, 213. — Steingut, 383; 497. — Schrank aus dem Rathhaus, 646.
Byzanz, Seidengewebe, 21. — Glasarbeiten, 566.

C.

Cabrier, C., Uhrmacher, London, 222.
Cadewitz, Berliner Porzellanmaler, in Kopenhagen, 458.
Caffaggiolo, Majoliken, 272; 275.
Caliari, Filippo Antonio, Fayencetöpfer, Pesaro, 280.
Caluve, Jacobus de, Verfertiger von rothem Steinzeug, 394.
Caluwaert, Claus, niederländischer Hautelisseweber in Hamburg, 95.
Calvo, s. Perales.
Camp, Heinrich, - hamburgischer Ofentöpfer, 7; 389.
Camrath, Porzellanmaler, Kopenhagen, 458.
Candelaber, römische, 755.
Candiana, Nachahmungen türkischer Fayencen, 274.
Cantagalli, Fratelli, Verfertiger neuzeitiger Majoliken, Florenz, 560.
Capo di Monte (Neapel), Porzellan, 472.
Carl, Fayencefabrikant, Stralsund, 363.
Carriés, Jean, französischer Kunsttöpfer der Gegenwart, 560.
Casali, Antonio, Fayencetöpfer, Pesaro, 280.
Cassel, Fayencen, 325. — Porzellan, 453. — Nachahmung englischer „Agate-Ware", 475. — Fabrikation „englischen Steinguts", 493.
Castañon, mexikanischer Lederarbeiter der Gegenwart, 121.
Castel Durante, Majoliken, 266; 269; 273; 275; 280.
Castelli, Majoliken, 274; 284.
Castell'sche Fayencefabrik zu Rchweiler, 333.
Catrice, Fruchtmaler, Sèvres, 465.
Cencio, Majolikatöpfer, Guhbio, 270.
Cha-jin, jap., kunstverständige Theetrinker, 533.
Cha-ire, jap., Theeväschen, 530; 533.
„Chambrelans" (Porzellanmaler), 455.
Chambrette, Jacques, Fayencier, Lunéville, 344.
Chanoyu, jap., Theegesellschaft, 531.
Chantilly, Spitzen, 83. — Porzellan, 461. — Steingut, 499.
Chapelle, Jacques, Fayencier, Sceaux, 344.
Cha-tsubo, jap., Theevase, 530.
Chauvean fils, Goldmaler, Sèvres. 466.
Cha-wan, jap., Theekumme, 530; 533.
Chelii, Christoph Ludwig, Arkanist, Mecklenburg, 356.
Chelsea, Porzellan, 487.
Chely, Rudolf Anton, Fayencier, Braunschweig, 352.
China, Metallarbeiten, 133. — Schmuck, 218. — Zellenschmelz, 230. — Porzellan, 513. — Porzellanmalereien nach europäischen Zeichnungen, 525. — Rothes Steinzeug, 526. — Glasarbeiten, 588. — Schnitzarbeiten aus Elfenbein und Rhinoceroshorn, 730. — Lackarbeiten, 747.
Chippendale, Thomas, englischer Möbelzeichner, 630.
Christofle & Co., neuzeitige Fabrikanten von „bronzes incrustés" (Aetzarbeiten), Paris, 788.
Clar, Chr. Fr. G., Fayencier, Rendsburg, 384; 496.
Clark, Shaw & Cie., Steingutfabrik, Montereau, 498.
Clarus, J. F., Porzellanfabrikant, Höchst 350; 421.
Clauce, Jaques, Porzellanmaler der Berliner Manufactnr, 439.
Clerici, Felice, Fayencetöpfer, Mailand, 286.
Clérissy, Pierre, Fayencier, Moustiers, 335; —, Pierre, Neffe und Nachfolger d. vor., 335.
Clio, Porzellanmaler, Kopenhagen, 458
Commoden, 621; 629.
Confalonieri, Cesare, Fayencier, Mailand, 287.
Conservirung alter Möbel, 598.
Coq, Jehan le, niederländischer Hautelisse-Weber in Hamburg, 95.
Cotteau, Emailmaler und Vergolder, Sèvres, 463.
Crailsheim, Fayencen, 332.
Credenz (Möbel), 604; 652.
Creil, Steingut, 498; 500.
Criseby, Fayencen, 368.
Custine, Graf von, Fayencefabrikant, Niederwiller, 343.
Cyfflé, Paul Louis, Bildhauer, Lunéville, Niederwiller, 344; 470; 499.

D.

„Daimio-Lackarbeiten", 738.
Dalle, Steingutmaler, Sept-Fontaines (Luxemburg), 500.
Damasciren, 813.
Damm (bei Aschaffenburg), Steingut, 497.
Damman, Martin, Steingutfabrikant, Douay, 498.
Dänemark, Einbandaus Silberfiligran, 114. — Silberne Riechdosen, 223. — Fayencen, 363. — Porzellan, 457. Bauernmöbel, 633. — Mangelbretter, 684. — Kerbschnittarbeiten, 697. — Eisen, 802.
Dangers, Martin, Dangers & Co., Fayencefabrik, Hanau, 324.
Danhofer, J. Ph., Porzellanmaler, Höchst, 423; Ludwigsburg, 430.
David, Denis Vincent, Leiter der Porzellanmanufactur zu Ludwigsburg, 430.
Davis, William, Porzellanfabrikant, Worcester, 486.
Dawson, William, Steingutfabrikant, Buxtehude, 497.
Decker, Paulus, Handzeichnungen, 132.
Decorationsmalerei, 131.
Delft, Fayencen, 301; 305; 311; 324; 327. — Steingut, 500.
Derby, Porzellan, 488.
Deruelle, Pierre, Porzellanfabrikant, Clignancourt, 468.
Desoches, Modelleur, Fürstenberg, 436; 438.
Dessort, Modelleur, Meissen, 407.
Devaere (de Vere), Zeichner Wedgwoods, 479.
Dextra, Jan Theunis, Delfter Fayencemeister, 320.
Dielenuhren, 700.
Dietrich, C. W. E., Porzellanmaler, Meissen, 400; 408.
Dieu, Porzellanmaler, Sèvres, 468.
Dihl, s. Guerhard & Dihl.
Dimier & Co., Genfer Uhrmacher, 222.
Diruta, Majoliken, 273; 281.
Dithmarschen, Bauernschmuck, 214; 216. — Kluftbecher, 191; 193. — Möbel, 640; 642.
Dobin, jap., Theetopf mit Bügelhenkel, 529.
Doccia (bei Florenz) Porzellan, 472.
Dohachi, japanische Töpferfamilie, Kioto, 548.
Douay, Steingut, 497.
Drechslerarbeiten an Spinnrädern, 91; aus Elfenbein, 724.
Dubois, Gebrüder, Porzellanfabrikanten, 461.
Ducercean, Jacques Androuet, Ornamentstecher, 613.
Duesbury, W., Porzellanfabrikant, Derby, 487.
Dunod, Claude, Verfertiger von Sonnenuhren, Düsseldorf, 781.
Du Paquier, Begründer der Wiener Porzellanfabrik, 417; 419.
Duplessis, Modelleur, Vincennes, 461.
Dürer, Albrecht, Medaillen, Holz- und Steinreliefs mit seinem Monogramm, 713.
Duru, Modelleur, Sèvres, 463.
Duve, Fayencemaler, Rendsburg, 388
Duvivier, Porzellanmaler, Tournai, 460.

E.

Ebenisten, französische, 623.
Eberhardt, Porzellantöpfer, Fulda, Höchst, 349.
Eberlein, Modelleur, Meissen, 407.
Eckernförde, Fayencen, 365; 368.
Eenhorn, Lambertus van, Delfter Fayencemeister, 319; 394; —, Samuel van, Delfter Fayencemeister, 313; 318; 321.
Eggebrecht, Peter, Fayencier, Dresden, 392; 495.
Eglert, Tobias, Fayencefabrikant, Nürnberg, 327.
Eglomisirte Gläser, 565.
Ehrenreich, J. E. L., Fayencefabrikant, Marieberg, Stralsund, 359; 362.
Eisen, geschmiedetes, s. Schmiedeisen,
Eisenschnitt, 221; 780; 803.
Eisenträger. J. H., Porzellanmaler, Cassel, 453.
Elbmarschen, Stickereien u. Webereien, 50; 55. — Mustertücher, 53; 61. — Stuhlkissen, gestickte, 71. — Silberarbeiten, 194. — Bauernschmuck, 209; 216. — Glasmalereien, 595. — Bauernmöbel, 10; 632; 647. — Truhen und Intarsiamöbel, 643; 653. — Geschnitzte Truhen, 643. — Getäfel, 662. — Oberlichtgitter, 668. — Mangelbretter, 683.
Elers, Gebrüder, Kunsttöpfer, England, 475.
Elfenbein-Arbeiten, abendländische, 719. — Kirchliche Schnitzwerke, 721. — Weltliche Schnitzwerke, 723. — Geräthe, 725; 779. — Drechslerarbeiten, 724. — Japanische Netzke, 726.
Ellwangen, Fayencen, 332.
Email, s. Schmelz.
„Email brun", 171.
Emens, Jan, Raerener Töpfer und Formstecher, 258; 260.
Enderlein, Caspar, Nürnberger Zinngiesser, 782.
Endler, Kupferstecher 496.
Engelbrecht, Johann, Verfertiger astronomischer Instrumente, Beraun in Böhmen, 780.
England, Stickereien, 63. — Taschenuhren, 221. — Töpferei, 475. — Wedgwood und seine Nachahmer, 476; 482. — Weisses Steingut, 484. — Porzellan, 241; 486; 560. — Gläser, 585. — Möbel, 630.
Enkhuizen, Bronzemörser, 763.
Erberfeldt, Albrecht d', Fayencefabrikant, Aumund bei Vegesack, 355.
Erzguss, 133; 135; 752.
Ess-Bestecke, 725; 807.
Este, Porzellan, 472; — Steingut, 500.
Etruria, Wedgwood's Töpferstadt, 476; 481. — Porzellanfabrikation das., 488.
Eve, Nicolas und Clovis, Pariser Buchbinder, 108.

F.

Fabriano, Majoliken, 273
Fächer, 98.
Fadenglas, 564; 567.
Faenza, Majoliken, 269; 273.
Fahlström, Andreas, Fayencetöpfer, Rörstrand, 358; 361.
Falckmann, Fayencefabrikant, Münden, 353.
Falconet, Modelleur, Sèvres, 462.
Faltwerk-Ornament, 603.
Färberei, japanische 38; 166.
Fassdeckel, geschnitzte, 679.
Fauquez, F. D., Fayencefabrikant, Tournai, Saint Amand, 344, 460.
Fayencen, persische, syrische, türkische, 237; 265; 390; — rhodische, 501; — maurisch-spanische, 289; — italienische (Majoliken), 265; — französische, 291; 302; 305; 335; 339; 345; — spanische (Alcora), 337; — holländische. 311; — belgische, 347; — norddeutsche (hamburgische?) des 17. Jahrhunderts, 303; — deutsche des 18. Jahrhunderts, 323; 349; 362; 390; — schwedische, 357; — dänische 363. — Sogenannte „feine F." d. i. Steingut, 237; 240; 493.
Feilner (Feylner), Modelleur, Höchst, Fürstenberg, 421; 436; Frankenthal, 432.
Feilner, J. C., & Comp., Steingut-Fabrik, Berlin, 497.
Fenster, 670.
Fensterwappen, Schweizer, 593.
Fernex, Zeichner, Sèvres, 463.
Ferrara, Majoliken, 274.
Feuerkieken, 693; 766.
Fichtelberger Gläser, 575.
Fictoor, Louwys, Delfter Fayencemeister, 313; 319.
Fiedler, J. G., Hoftischler Friedrich's des Grossen, Berlin, 627.
Filetstickerei, 76.
Filigran, 171.
„Filigranglas", s. Fadenglas, 564.
Finlay, W., Uhrmacher, London, 222.
Flandern, Sammt, 28. — Spitzen, 82; 89. — Bildwirkerei, 94. — Ledertapeten, 118.
Flaxmann, J., Bildhauer, für Wedgwood beschäftigt, 478.
Flensburg, Fayencen, 365; 370.
Fliesen, assyrische, 501; — persische, 502; — rhodische (türkische), 503; — syrische und ägyptische, 511; — maurisch-spanische, 290; — Majolikafliesen aus Siena, 277; — Rouener Fliesen, 305; — holländische, 322.
Flörsheim (Flörschheim), Fayencen, 324; 332.
Föhr, Schmuck, 214.
Fontana, Guido u. Orazio, Majolika-Maler, Urbino, 278.
Forli, Majoliken, 273.
Fort, le, Steingutfabrikant, Cassel, 493.
Fortling, Jacob, Fayencefabrikant auf Amager bei Kopenhagen, 364; 457.
Fouque, Fayencefabrikant, Moustiers, 336.
Fourdinois, Henri, Meister von Reliefintarsien, Paris, 634.
Fournier, Louis, Leiter der Kopenhagener Porzellanfabrik, 457.
Fränkel, Fayencefabrikant, Bayreuth, 330.
Frankenthal, Fayencen, 340. — Porzellan, 342; 432.
Frankfurt, Fayencen, 324.
Frankreich, Gewebe, 32. — Stickereien, 67. — Spitzen, 79; 88. — Gobelins, 94. — Bucheinbände, 107. — Lederarbeiten, 117. — Taschenuhren, 221. — Schmelzarbeiten, 224. — Fayencen, 291; 302; 305; 335; 339; 345. — Porzellan, 461; 560. — Terracotten, 470. — Steingut, 497; — Gläser, 585. — Möbel und Holzschnitzereien, 607; 610; 620; 628; 661; 674; 676. — Mittelalterliche Elfenbeinarbeiten, 721. — Lackarbeiten, 750. — Eisenarbeiten, 801; 802.

Frantzen, Heinrich und s. S. Joh. Otto F., Fayencemaler, Marieberg, 360.
Franz, Joh. Phil., Fayencefabrikant, Braunschweig, 352.
Frate, H., Majolikamaler, Diruta, 282.
Frede, J. C., Fayencier, Kelsterbach, 333.
Frick, Director der Berliner Porzellan-Manufactur, 442.
Frittenporzellan, s. Weichporzellan.
Frittenporzellan, sog. persisches, 507.
Frutt, Modelleur, Cassel, 453.
Frytom, Frederik van, Delfter Fayence-Meister, 313.
Fuchi, jap., Schwertzwinge, 147.
Fukusa, jap. Geschenkdeckchen, 39; 45.
Fulda, Fayencen, 349. — Porzellan, 454.
Fulvy, Orry de, Porzellanfabrikant, Vincennes, 461.
Funhof, Hinrich, hamburgischer Maler, 708.
Funke, Delfter Fayencier in Berlin, 392.
Furnieren, 601; 622; 625.
Furo, jap., tragbarer Ofen, 530.
Fürstenberg, Porzellan, 435.
Fürstinn, Rosina Helena, Verf. eines Spitzen-Modelbuchs, 91.

G.

Gabbice, Majoliken, 280.
Gabel, 725; 806.
Gaillon, Schloss, Paneel aus, 677.
Gallé, Emile, Kunsttöpfer der Gegenwart, Nancy, 560; 586.
Gamboun, japanischer Schnitzmeister, 729.
Gardin, Rouener Fayencemaler, 309.
Gärtner, Director der Porzellanmanufactur, Nymphenburg, 425.
Gascon, le, Buchbinder, 112.
Gebhard, A., Steingutfabrikant, 497.
Geijer, B. R., Fayencefabrikant, Rörstrand, Marieberg, 359.
Genelli, Architekt, Berliner Porzellan-Manufactur, 441.
Genest, Porzellanmaler, Sèvres, 462.
Genua, Spitzen, 90. — Fayencen, 274; 286.
St. Georgen am See, s. Bayreuth.
Geppel, Christian Hinrich und Georg G., Fayencetöpfer, Kellinghusen, 382.
Gera, Porzellanfabrik, 451.
Gérard, Porzellanmaler, Sèvres, 466.
Gerverot, L. von, Porzellanfabrikant, Fürstenberg, 437.
Gewebe, ägyptische, koptische, 16; — byzantinische, 21; — sicilianische, 22; — lucchesische, 23; — spanisch-maurische, 24; — italienische der Renaissance, 26; — vorderasiatische, 27; — französische des 17. Jahrhunderts, 32; — des Rococo-Stiles, 34; — des Louis XVI.-Stiles, 35; — japanische, 37. — Schleswig'sche Bauerngewebe, 56.
Gierlöv, Christian, Fabrikant, Kopenhagen, 364.
Giese, von, Fayencefabrikant, Stralsund, 362.
Gillis, Porzellanmaler, Tournai, 409.
Gilze, Joh. Christoph, Fayencefabrikant, Cassel, 325; —, Fr. Ludwig, S. und Nachfolger d. vor., 325.
Ginori, Carlo, Porzellanfabrikant, Doccia, 472.
Gisler, Fayencedreher, Stralsund, Schleswig, Rendsburg, 366; 385.
Gitter, schmiedeiserne, 791.
Glas, Technik, 394; 561; 578. — Römisches Glas, 562; — byzantinisches, 566; — venetianisches, 567; — deutsches, 570; — französisches, holländisches, spanisches, 585. — Neuzeitige europäische Gläser, 585. — Neuzeitige persische Gläser, 587. — Chinesisches Glas, 588.
Glaser, Johann Christoph, Porzellanmacher, Fürstenberg, 435.
Glasmalerei, 590.
Glocken, 540; 757.
„Glücksröhrchen", Zunftgefäss, 785.
Glüer oder Glüher, J. A. E., Fayencemaler, Nürnberg, 327.
Gobelins, s. Bildwirkerei.
Göggingen, Fayencen, 332.
Goldgläser, 583.
Goldschmiedearbeiten, Technik, 168. — Bemalung mit kalten Farben, 172. — Christliche Cultgeräthe, 180. — Gefässe und Geräthe weltlichen Gebrauchs, 191. — Jüdische Cultgeräthe, 200. — Schmuckgegenstände, 203; 208; 217. — Uhren, 221. Hamburgische Arbeiten, 194.
Göltz, J. C., Porzellan-Fabrikant, Höchst, 350; 421; 436.
Goltzius, Hendrick, seine Zeichnungen Vorbilder f. Delfter und Hamburger Fayencemalereien, 312.
Gom, Daniel, Uhrmacher, Lyon, 221.
Gotha, Porzellan, 451.
Gotzkowski, J. E., Besitzer der Berliner Porzellan-Manufactur 439; 444; 449.
Grafe (Graff), Peter, Fayencetöpfer, Kiel, 371; Altona, Lübeck, 375.
Grangel, Francesco, Fayencemaler, Alcora, 338.
Grassi, Anton, Modelleur, Wien, 418.
Grauer, Dr., Fayencefabrikant, Kellinghusen, 382; 382.
Gravirung auf Metall 149; 170; 767; 800.
Grebner (Greber), G. F., Fayencemaler, Nürnberg, 327; 329.
Green, Gebrüder, Steingutfabrikanten, Leeds, 484.
Greenwood, Franz, gravirt Gläser, Dordrecht, 585.
Greiner, G., Porzellanfabrikant, Volkstedt bei Rudolstadt, Limbach und Grossbreitenbach, 451.
Gricci, Giuseppe, Modelleur, Buen Retiro, 473.
Griechenland, Goldschmuck, 205. — Vasen, 242.
Grieninger, Leiter der Porzellan-Manufactur zu Berlin, 439; 441; 450.
Grolier, Jean, Bücherliebhaber, 106.
Gronsfeldt-Diepenbrock, Graf von, Begründer einer Porzellan-Manufactur zu Weesp bei Amsterdam, 459.
Grossbreitenbach, Porzellan, 451.
Gross-Stieten (bei Wismar), Fayencen, 356.
Grue, Fayencemaler, Castelli, 284.
Guay, Le, Vergolder, Sèvres, 463; 465.
Gubbio, Majolika-Werkstätten, 270; 273; 278.
Guerhard & Dihl, Porzellanfabrikanten, Paris, 468.
Guri-Lack, jap., 739; 746.
Gusseisen, japanisches, 143; — deutsches, 819.
Gylding, Jürgen, Porzellanmaler, Kopenhagen, 457.

H.

Haag, Porzellan, 460.
Haas, Friedrich, Modelleur, Fulda, 454.
Hachi, jap., Porzellantasse, 529.
Hack, J. B., Fayencefabrikant, Münden, 353.
Hacklh, Joseph, Fayencier, Göggingen, 332.
Hagen, Otto von, Fayencefabrikant, Gross-Stieten b. Wismar, 356.
Hagenau, Fayencen, 339.
Hai-ki, jap., Aschentöpfchen, 533.
Haimhausen, Graf von, Direktor der Porzellan-Manufactur zu Neudeck i. d. Au, 424.
Hallensen, Fayencefabrikant, Schleswig, 387.
Hamburg.
Aus der St. Petri-Kirche: Schnitzwerke von der ehem. Kanzel, 708; — Lectionarium in silbergetriebenem Einband, 184.
Aus dem ehem. Herwardeshuder St. Johannis-Kloster: Altarschrein, 707; — kristallenes Vortragekreuz, 180; — Krummstab der Aebtissin, 190; — Reliquienbuch, 184; — Glasgefäss 573; — Gobelin-Stuhlkissen, 96. — Kronleuchter, 761; — Fülltafel einer Wandverkleidung, 603.
Aus d. ehem. Beghinen-Convent: Guckfenster, durchbrochene Holzschnitzerei, 603; 671.
Fassade des ehem. Kaisershofes, 126.
Portale alter Renaissance- u. Rococo-Bauten, 128.
Sculpturen vom ehem. Bauhof, 13; — Tisch ebendaher, 618.
Holz-Banornamente, 13
Bauschreinerarbeiten aus alten hamburg. Häusern, 669.
Zimmer-Getäfel aus dem Jenisch'schen Hause, 664.
Kamin v. 1651, 670.
Siegburger Schnelle aus dem Besitz der Gesellschaft der Englandsfahrer, 254; — mit Hamburger Wappen, 254.
Trinkgefässe der Aemter u. Todtenladen, 195; — Petschafte der Innungen, 199.
Alte Aichmaasse, 196.
Silberne vorgeschichtliche Fibula, 207.
Alte hamburg. Kunstgewerbe: Fayence-Oefen, 1; 297; 365; 389; 816. — Fayencegefässe d. 17. Jhrh. aus H. (?) 303; — d. 18. Jhrh., 389; — mittelalterliche Stickereien an Kirchengewändern, 65; — Stickmustertücher, 59; — Stickereien (point de tapisserie), 71; — neuzeitige Stickereien, 92; — Bildwirkerei, 93; 95.
Bucheinbände, mittelalterl., aus Silber getriebcn, 101; lederne d. 18. Jhrh., 112.
Silberschmiedearbeiten, 194.
Gläserner Römer m. d. Wappen der Meurer, 573. — Geschliffene Gläser mit Hamb. Wappen, 783.

Glasmalereien, 549; 596. — Carton von Hans Speckter f. d. Glasgemälde im Patriot. Gebäude, 596.
Hamburger Schränke d. 17. Jhrh., 619; 654.
Stühle des 17. u. 18. Jhrh., 630.
Bronzemörser, 763.
Eisenarbeiten, 793; 805.
Hana-ike, jap., Blumengefäss, 138; 531.
Hanau, Fayencen, 323.
Hängeschränke (niederdeutsche), 656.
Hanley, (England), Töpferei, 483.
Hannung (auch Hanung, Hannong), Carl Franz, Fayencier, Strassburg, Hagenau, 339; —, Balthasar, und Paul Anton, Söhne u. Nachflg. d. vor., 339; 340; in Frankenthal, 342; 432; 469; —, Joseph Adam, S. des Paul Anton H., in Kopenhagen, 364; in Strassburg und Hagenau, 340; 342; 432; —, Peter Anton, S. des Paul Anton H., i. Strassburg u. Hagenau, 340; begründet eine Porzellan-Manufactur zu Paris, 468.
Hanstein, Carl Friedr. von, Fayencefabrikant. Münden, 352; —, Joh. Carl Friedr. von, S. u. Nachflg. d. vor., 352; —, Ernst Carl Friedr. Georg, S. u. Nachflg. d. vor., 352.
Hantelmann, H. W. und F. L. von, Fayencefabrikanten, Braunschweig, 352.
Hanzan, japan. Lackkünstler, 740.
Harden, C. H., Möbeltischler und Intarsia-Arbeiter in den Vierlanden bei Hamburg, 11.
Harlees, Johannes, Delfter Fayence-Meister, 320.
Harmsen, Peter, Hamburger Uhrmacher, 222.
Hartel, Johann Paul, Verwalter der Porzellan-Manufactur zu Neudeck i. d. Au, 424.
Hartley, Steingutfabrikant, Leeds, 484.
Harumitsu, japanischer Erzgiesser, 141.
Hedwigsgläser, 578.
Helbig, Pächter der Meissener Porzellan-Manufactur, 407.
Hellen, Diderich, und Wilhelm ter H. (Torhellen), Fayencefabrikanten, Aumund bei Vegesack, 355.
Helmhack, Abraham, Schmelzmaler, Nürnberg, 334.
Hemmon, Heinr. Gottfried Anth., Fayencefabrikant, Nürnberg, 326.
Henlein, Peter, Erfinder der Taschenuhren, 219.
Hennings, Henning Detlef, hamburgischer Ofentöpfer, 4; 355; 389; 816.
Hennyges, Jürgen, hamburgischer Ofentöpfer, 4.
Herold, J. G., Porzellanmaler, Meissen, 395.
Hess, Franz Joachim, Fayence- u. Porzellanmaler, Höchst, Fulda, Cassel, 349; 453; —, Lorenz, S. d. vor., Fulda, 349; —, Georg Fr., Porzellanmaler, Höchst, 423.
Hetsch, G. T., Leiter der Porzellan-Manufactur in Kopenhagen, 459.
Hibachi, jap., Kohlenbecken, 138; 530.
Hi-ire, jap., Kohlenbehälter für Tabakraucher, 530.
Hikite, jap., vertiefter metallener Thürgriff, 142.
Hildburghausen, Porzellanfabrik in (?), 451.
Hillebrecht, Fr. Chr., Modelleur u. Steingutfabrikant, Cassel, 494.
Hira-makiye, japan., ebener Goldlack, 732; 747.
Hirschvogel (Hirsvogel), Nürnberger Töpfer, 238; 294.
Höchst, Fayencen, 350 f. — Porzellan, 349; 421.
Hoelart, Cornelis, Delfter Fayencemeister, 319.
Hoeroldt (Herold), Porzellanmaler, Meissen, 395.
Hoffmann, Fayencier, Göggingen, 332.
Hohmann, Eustachius, Nürnberger Goldschmied, 193.
Hokusai, japan. Maler, 459; 746.
Holbein, Hans, Holzschnitt des, Vorbild für e. Ofenkachel, 298.
Holland, Fayencen 311. — Porzellan, 459. — Rothes Steinzeug, 394. — Gläser, 585. — Möbel, 610; 617. — Kerbschnittarbeiten, 670; 693. — Bronzemörser, 763. — Messing, 766.
Hollins, Samuel, englischer Kunsttöpfer 484.
Holstein, s. Schleswig-Holstein.
Holten, J. von, Goldschmied, Hamburg, 194.
Holzbauornamente, 13.
Holzbildnerei, kirchliche, 705.
Holzelfenbeinfiguren, 724.
Holzschnitzereien von Möbeln u. a., 671.
Holzschue, Fayencier, Ovendorf, 382.
Hoppesteiu, Jacob Wemmersz, Delfter Fayence-Meister, 313; 318.
Horn, Heinr. Christoph von, Fayencefabrikant, Braunschweig, 352.
Hörnschap, 653.
Houtem, Philipp, Fayencefabrikant, Cassel, 325.
Houzé de l'Aulnoit et Compagnie, Steingut-Fabrik in Douay, 497.
Huault, Gebrüder, Geufer Schmelzmaler, in Berlin, 229.
Hubertusburg, Steingut, 495.
Hunger, Christoph Conrad, Meissener Emailleur, in Rörstrand, 357; in Wien 417; in Venedig und Meissen, 472; 490.

J.

Jacob, Familie Pariser Ebenisten, 628.
Jacobsstab, nautisches Instrument, 769.
Jahn, Fayencemaler, Eckernförde, 370.
Japan, Kunstgewerbe. — Korbflechtarbeiten, 15. — Gewebe, 37; 39. — Färberei 39; 166. — Stickereien, 44. — Malerei auf Sammt, 47. — Lederarbeiten, 122. — Tempelbauten, 132. — Bronzen, 135. — Schwertzierathen, 145. — Metallene Netzke und Tabakspfeifen, 164. — Schmuck, 217. — Zellenschmelz, 230. — Töpferarbeiten, 527; 533. — Porzellan, 538. — Steingut und Steinzeug, 545. — Schnitzarbeiten (Netzke), 726. — Lackarbeiten, 731. — Farbenholzschnitte, 746. — Hauseinrichtung, Möbel, Behälter u. ä., 731; 734; 737. — Wandschirme, 45; 46. — Inro's (Medizindosen), 731; 742. — Netzke, 161; 726. — Geräthe zum Essen, Trinken, Rauchen, Schreiben, 529; 734. — Sitten und Gebräuche: Theegesellschaften, 532. — Gesellschaftsspiele, 739. — Blumenaufzierung, 738; 138; 531.
Jenisch-Zimmer (Louis-Seize-Getäfel), 664.
Jever, Fayencen, 381.
Ilmenau, Porzellan, 451.
Indien, Töpferarbeiten, 512. — Schmelzarbeiten, 234. — Lackarbeiten, 748. — Metallarbeiten, 811.
Ingmann, Elias Magnus, geadelt Nordenstolpe, Fayencefabrikant, Rörstrand, 358; 361.
Inro, jap., Medizindose, 726.
Instrumente, wissenschaftliche. Geschichtliche Uebersicht, 769. — Astrolabien, 771. — Sonnenuhren, astronomische Bestecke u. a., 775.
Intarsien, (Holz-), Technik, 607; — italienische, 607; — spanische, 612; — portugiesische, 613; — süddeutsche, 607; — Berliner, 627; — hamburgische, 634; — Vierländer, 11; 653; — aus der Wilstermarsch, 653; — holsteinische, 653.
(Metall-), französische, 620; — japanische, 144; 149.
Irisirende Gläser. 585.
Island, Bauernschmuck, 216.
Italien, Gewebe, 22. — Stickereien, 43; 63; 67; 73. — Bucheinbände, 106. — Lederarbeiten, 116. — Stein-Ornamente, 124. — Terracotta-Ornamente, 130. — Colorirte Kupferstiche u. Raffaels Loggiengemälden, 131. — Email, 227. — Fayencen (Majolikeu), 265; 710. — Porzellan, 472. — Steingut, 497. — Glas, 567. — Möbel und Holzschnitzereien, 606; 614; 711. — Astrolabium, 771. — Bronzen, 181; 753; 756. — Kupfer- u. Messingarbeiten, 764. — Schmiedeisen, 790; 793; 802.
Ito-guiri, jap., durch Abschneiden des Thongefässes von der Scheibe mittelst eines Fadens entstandene Bogenlinien, 537.
Jüchzer, Modelleur, Meissen, 408.
Ju-kumi, jap., mehrtheilige Kuchendose, 629.

K.

Kabinetschränke, 612; 621.
Kadji-kawa, japan., Lackkünstler, 736; 742.
Kagami, jap., Handspiegel, 138; 141.
Kaising, J. J., Arkanist, Poppelsdorf bei Bonn, 455.
Kalender, immerwährende, aus Metall, 775; 780; — aus Soleuhofener Stein, 787.
Kamine, 670.
Kamiuplatten, gusseiserne, 810.
Kammerherren-Schlüssel, 809.
Kändler, Johann Joachim, Modelleur, Meissen, 395.
Kanonenvisir, 771; 778.
Kaschmir, Lackarbeiten, 748. — Kupfergefässe, 811.
Kashira, jap., Schwertknauf, 147.
Kästchen, lederbezogene, 115; — hölzerne mit Wismuthmalerei, 100; — silbernes, 193; — eiserne, 803.
Kastrup, s. Kopenhagen.
Katana, jap., Kampfschwert, 146.
Katana-kaze, jap., Schwertgestell, 530.
Kaulitz, Leiter der Porzellan-Manufactur zu Fürstenberg, 436.

Kauschinger, Leiter der Höchster Porzellan-Manufactur, 421.
Kazari-Kugi, jap., Metallbeschläge für Balkenwerk, 142.
Kehdinger Marsch, Bauernschmuck, 212; 216.
Keizer, Aelbregt Cornelis de, Delfter Fayence-Meister, 313; 318.
Kellinghusen, Fayencen, 355; 365; 381.
Kels, Hans, der ältere u. der jüngere, Bildschnitzer, Kaufbeuren, 713; —, Vitus, Bildschnitzer 714; 716.
Kelsterbach a. M., Fayencen, 324; 333. — Porzellan, 454.
Kempe, Samuel, Steinzeugtöpfer. Plaue a. d. Havel, 490; Bayreuth, 491.
Kenzan (Shinsho), japanischer Töpfer, Kioto, 549.
Keramik. Technik und Geschichte, 235. — Die griechischen Vasen, 242. — Römische Thongefässe, 248. — Deutsches und niederländisches Steinzeug, 249. — Bauerntöpfereien, 261. — Fayencen (u. Majoliken), 265; 501. — Porzellan, 391; 513. — Englisches Steingut, 475. — Wedgwood's Werke, 476. — Japanische Töpferarbeiten, 527. — Neuere europäische Keramik, 560.
Kerbschnittarbeiten, Geschichtliches, 686. — Gegenstände 689. — Holländische und ostfriesische Arbeiten, 693; — nordfriesische und schleswigsche, 694; — dänische, 695; — norwegische, süddeutsche, 695.
Kerbschnittornamente, an Kreussener Krügen, 260; — an e. holländ. Thongefäss, 263.
Kess, G. Salomon, Fayencefabrikant, Nürnberg, 327.
Kesselhaken, 804.
Kiel, Fayencen, 365; 369. — Oefen, 209.
Kiku, jap., Chrysanthemum, 152 u. ö.; — Kiku-Mon, jap. kaiserl. Wappen, 152.
Kinkozan Yohei, japanischer Töpfer, Kioto, 547.
Kips, artistischer Director der Berliner Porzellanmanufactur, 442.
Kirch, Seb. Heinr., Fayencier, Kellinghusen und Jever, 381; derselbe (?) in Aumund bei Vegesack, 355.
Kirchengewänder, alte, 31; 65.
Kirchliche Alterthümer, 180.
Kiri, jap., Pawlownia imperialis, 153 u. ö. — Kiri-Mon, jap., kaiserl. Hauswappen, 153.
Kirschner, Friedrich, Porzellanmaler, Ludwigsburg, 430.
Kiseru, jap., Tabakspfeifchen, 530.
Kiu-su, jap., Theetopf mit Griff, 529.
Kleinasien, Stickereien, 76. — Altgriechischer Schmuck, 205.
Klipfel, Carl Jacob Christian, Meissener Porzellanmaler, in Berlin, 439; 441.
Klöppelkissen, 91.
Kloster Veilsdorf (Thüringen) Porzellan, 451.
Knipfer, J. C., deutscher Porzellanmaler, in Alcora, 338; 474.
Knöller, Fayencefabrikant, Bayreuth, 330.
Kobako, jap., gelackte Räucherwerk-Dose, 533.
Kobashitate, jap., Standköcher für das Räucherspiel, 142.
Koch, J. H., Fayencefabrikant, Cassel, 325.
Kodsuka, jap., Schwertmesser, 147.
Kogatana, jap., Schwertnadel, 147.
Ko-go, jap., Dose für Räucherwerk, 531; 533.
Kohl, J. E., Leiter der Porzellanmanufactur zu Fürstenberg, 436.
Kohlköpfe, Fayencegefässe als K. geformt, 348; 369.
Kojiri, Ortband der Schwertschcide, 148.
Kolbe, G., Director der Berliner Porzellanmanufactur, 442.
Koma, japan. Lackkünstler, 736; 742; 744.
Komai, japanischer Metallkünstler, 143.
Kooge, Abraham de, Delfter Fayencemeister, 313.
Kopenhagen, Schmelzmalerei, 229. — Fayencen, 363; 366. — Porzellanmanufactur in, 457.
Koptische Gewebe, 17.
Koranhandschriften, 110.
Korbflechtarbeiten, 15.
Kordenbusch, Andreas, Fayencemaler, Nürnberg, 327; —, Georg Friedrich, Fayencemaler, Nürnberg, 327; 529.
Korea, Töpferarbeiten, 559. — Lackarbeiten, 747.
Korin, japanischer Lackkünstler, 735; 737; 744.
Koro, jap., Räuchergefäss, 138; 530.
Kotaki, jap., Räucherspiel, 142.
Kozan, Porzellanfabrikant zu Ota bei Yokohama, 544.
Kraft, Adam, Steinhauer, Nürnberg, 706.
Krausse, Jacob, sächsischer Hofbuchbinder, 103.
„Krautstrunk", altdeutsches Trinkglas, 572.
Kreilsheim (Crailsheim), Fayencen, 332.
Kremans, Steingut-Fabrikant, Andenne, 499.
Kremper Marsch, Stickereien, 55. — Bauernschmuck, 213; 216.
Krentzfeldt, Fayencemaler, Stockelsdorff, 379.
Kreuzstichstickerei, 42.
Krogh, Arnold, Leiter der Porzellan-Manufactur in Kopenhagen, 459.
Kronebold, Fayencefabrikant, Flörsheim, 332.
Krummstab (Bischofsstab), 189.
Kuchenformen, 607.
Kuft-Arbeiten, 812.
Kumpfe, Georg, Fayencefabrikant, Kassel, 325.
Knuckel, Johann, Glasfabrikant in Potsdam und Stockholm, 581.
Küuckler, Friedrich, Modelleur, Fürstenberg u. Cassel, 453.
Küner, Jacob von, Edler von Künersberg, Fayencefabrikant, Künersberg, 333.
Künersberg, Fayencen, 333.
Kunitz, Berliner Porzellanmaler, in Kopenhagen, 458.
Kunstschränke, 612; 615.
Kuntze, J. Ph., Emailmaler in Frankfurt a. M., 455; —, Christian Gottlieb, S. d. vor., Porzellanmaler, Höchst, Hanau, Poppelsdorf bei Bonn, 455.
Kupferarbeiten, 764; 774; 811; 813.
Kuntolf, altdeutsches Trinkglas, 572.
Kwasi-ire, jap., Knchendose, 529.

L.

Lackarbeiten, japanische, 731; — mit glasirten Thoneinlagen, 740; — chinesische, 747; — koreanische, 747; — indische, 748; — persische, 749; — europäische, 750. — „Vernis Martin", 750.
„Lacque burgauté", chines. Lackarbeit mit Perlmuttereinlage, 747.
Lammens, Steingutfabrikant, Andenne. (Niederlande), 499.
Landrin, G. französischer Möbeltischler, 624.
Lane End, Töpferei, 482.
Lanfranco, Majolikatöpfer, 280.
Lanfrey, F., Fayencefabrikant, Niederwiller, 343.
Lauenburg, Mustertücher, 59; 61.
Laulne, Etienne de, seine Kupferstiche Vorbilder für Emailmaler in Limoges, 226.
Leclerc, Modelleur, Sèvres, 463.
Lederarbeiten, Bucheinbände, 101. — Kasten, Behälter, Gefässe, 115. — Tapeten, 118. — Sessel u. Sättel, 121. — Japanische Arbeiten, 122.
Leeds, Steingut, 484.
Lehe bei Lunden, Truhe, 640.
Lehmann, Berliner Porzellanmaler, in Kopenhagen, 458.
Lehmann, Caspar, Glasschleifer, Prag, 579.
Leichner, Porzellanfabrikant, im Haag, 460.
Leigh, Gebrüder, Steingutfabrikanten, Douay, 497.
Leihamer, Abraham, Fayencemaler, Criseby, 368; Kiel, 373; Stockelsdorff, 377.
Leinenpressen, (Möbel), 612.
Leinenstickereien, 52; 73.
Leisler, Jacob Achilles, Fayencefabrikant, Hanau, 324.
Leithner, Franz, Director d. Wiener Porzellan-Manufactur, 418; —, Joseph, Arkanist der Wiener Porzellanmanufactur 418.
Lelarge, J. B., französischer Möbeltischler, 628.
Lemire, (Sauvage), Modelleur, Niederwiller, 344.
Lerch, Josef, Porzellanmaler, Neudeck i. d. Au (sp. Nymphenburg), 424.
Lessel, Joh. Otto, Meissener Porzellanmaler, in Hamburg als Fayence-Ofen-Maler thätig, 7; 389.
Lesum, Fayencen, 356.
Leuchter, silberne Kirchenleuchter, 194. — Bronzene L., 760. — Kirchenleuchter aus Messing, 765. — Schmiedeiserne L., 803; 804.
Levavasseur, M. Th. Ph., Töpfer, Rouen, 309.
Levé père, Porzellanmaler, Sèvres, 466.
Lille, Porzellan 461; 470.
Limbach (Thüringen), Porzellan, 451.
Limoges, Grubenschmelzarbeiten, 182; 190. — Maler-Email, 224. — Porzellan, 470.
Limonsin, Jean, Joseph und Léonard, Emailmaler, Limoges, 226.
Liturgische Gewänder siehe Kirchengewänder.
Liverpool, Töpferei, 485.
Lobmeyr, J. & L., Glasfabrikanten, Wien, 585.
Lodi, Fayencen, 288.
Löffel, 725; 806.
Löwenfink, Adam Friedrich von, Porzellanmaler, Fulda, Höchst, 349; Strassburg, 341; —, Karl Heinrich von, Schmelzmaler, Fulda, 349.
Lübbers, G. N., Fayencefabrikant, Stockelsdorff, 377.

Lübeck, Thonplatten, vom Holstenthor, 130. — Medaillons aus Terracotta von alten Bürgerhäusern, 130. — Fayence-Oefen, 297; 380. — Töpferarbeiten, 375. — Messingarbeiten, 765.
Lucca, mittelalterliche Gewebe, 24.
Luck, Johann Ludwig, Porzellanmacher aus Sachsen, in Kopenhagen, 457; 724; in Schleswig, 365.
Lücke (Lücke), J. Chr. L., sächs. Hofbildhauer, 724.
Lüdike, Fayencefabrikant, Reinsberg bei Neu-Ruppin, 496.
Ludwigsburg, Fayencen, 333. — Porzellan, 427.
Lüneburg, Stickerei, 64. — Bauernschmuck, 213. — Möbel, 635; 645; 646. — Fayenceöfen, 297.
Lunéville, Fayencen, 344. — Steingut, 490.
Luplau, Anton Karl, Modelleur, Fürstenberg, 536; Kopenhagen, 458.
Lutkanss, Jürgen, Hamburgischer Zinngiesser, 197.
Lüttich, Fayence und Steingut, 501. — Möbel, 629.
Lygumkloster, Stickerei, 64.
Lynker, (Leichner). Porzellanfabrikant im Haag, 410.

M.

Maas, J. H., Leiter der Höchster Porzellanmanufactur, 421.
Maasswerk an Fülltafeln von Möbeln, 603; — an Silberarbeit, 193.
Machenhauer, F. C., Fayencefabrikant, Flörsheim, 332.
Madreporen-Glas, 564.
Madrid, s. Buen Retiro.
Magatama-tsubo, jap., prähistorische Urnen, 534.
Magdeburg von Annaberg, Hieronymus, Medailleur (? Meister geschnitzter Buchsmedaillons) Sachsen, 714.
Mailand, Fayencen, 274; 286.
Maintz, Kasper, Fayencier, Kelsterbach, 333.
Maioli, Thomas, italienischer Bücherliebhaber, 106.
Majoliken, 265.
Majorca, Majoliken, 265; 289.
Makiye-shi, jap., Goldlackirer, 732.
Malaga, spanisch-maurische Fayencen, 289.
Maler-Email, 224; 233.
Mau, Michel, Nürnberger Schlossermeister, 803.
Manara, Baldesara, Majolikamaler, Faenza, 275.
„Mandarinen-Porzellan", 516; 525.
Mangelbretter, 680.
Manises (Spanien), Fayencen, 270.
Marburg, Bauerntöpferei, 263.
Marc Anton, Kupferstich des, Vorbild für eine Majolikamalerei, 279.
Marckbreit, Fayencen, 324.
Marcoliui, Camillo, Graf, Leiter der Meissener Porzellanmanufactur, 408; der Steingutfabrik zu Hubertushurg, 496.
Mariaval le Jenne, Verfertiger geätzter Elfenbeinarbeiten, Paris, 725.
Marieberg (Schweden), Fayencen, 358. — Porzellan, 459.
Marseille, Fayencen, 345. — Porzellan, 470.
Martin, Daugers & Co., Fayencefabrik, Hanau, 324.
Martin, Johann, Verfertiger wissenschaftlicher Instrumente, Augsburg, 789.
Martin, „vernis Martin", 750.
Marx, Christoph, Fayencefabrikant, Nürnberg, 326; —, Johann Andreas, S. d. vor., Fayencemaler, Nürnberg, 326; 329.
Massault, Porzellanmaler, Höchst, 423.
Masseot, s. Abaquesne.
Matbei, Modelleur, Meissen, 407.
Matsu, jap., Kiefer, 153.
May, M. D., hamburgischer Fayenceofenmaler, 7.
Mayer, Elijah, englischer Kunsttöpfer, 483.
Mayer, Johann Jacob, Fayencefabrikant, Nürnberg, 326.
Mayer, Joseph, Porzellanmaler, Tournai, 460.
Mayerhofer von Grünbüchel, Franz Karl, Leiter der Wiener Porzellanmanufactur, 417; 419.
Mazatlan-Töpferei, 264.
Mecheln, Spitzen, 83.
Mecken, Israel van, sein Kupferstich mit dem Stammbaum Christi Vorbild für das Relief einer niederdeutschen Truhenplatte, 636.
Mecklenburg, Fayencen, 356.
„Mediceer-Porzellan", 239.
Mehlborn, Johann Gottlieb, Steinzeugtöpfer, Plaue a. d. H., 491; Leiter der Porzellanfabrik zu Kopenhagen, 457.
Meier, Daniel, Schweizer Ofentöpfer, 301.
Meissen, Porzellan, 239; 391. — Nachahmung des rothen chinesischen Steinzeugs das., 394; 489.
Melchior, Johann Peter, Modelleur, Höchst, 421.
Melly, Frères, französische Uhrmacher, 222.
Mennecy, Porzellan, 461.
Mennicken, Baldem und Jan M. der Junge, Raerener Töpfer, 258.
Menuki, jap., Schwertgriffzierath, 147.
Mérault aîné, Ornamentmaler, Sèvres, 465.
Mercourt, Samuel de, niederländischer Hautelisseweber in Hamburg, 95.
Messer, 725; 806.
Messing, Bereitung, 752. — Arbeiten, 764; 767; 811.
Mexico, Sattel, 121. — Hufräumer, 804. — Bronzener Thürklopfer, 757.
Meyer, Friedrich Elias, Meissener Modelleur, in Berlin, 439.
Meyer, Marie, Begründerin eines Ateliers für Kunststickerei in Hamburg, 92.
Mezan, japanischer Töpfer, Osaka, 554.
„Mezza-Majolica", 266.
Midzu-sashi, jap., Theegefäss, 533.
Milde, Ary de und M. de, Verfertiger von rothem Steinzeug, 394; 409; 517.
Millefiori-Glas, 563; 567; 569.
Miller, Lienhart, Verfertiger elfenbeinerner Sonnenuhren, 779.
Minpei, japanischer Töpfer, Awaji bei Hiogo, 551.
Möbel. Einleitung, 579. — Geschichte der Holzmöbel, 599. — Niederdeutsche Truhen, 635. — Niederdeutsche Schränke, 644. — Japanische Möbel, 45; 46; 531; 734; 737.
Moll, de, Porzellanfabrikant zu Oude Loosdrecht, 459.
Möller, Cord Michael, hamburgischer Fayenceofenmaler, 1; 3; 389.
Möller, Jochim, Fayencetöpfer in Kellinghusen, 382; 384; —, Th., Fayencetöpfer ebenda, 382; —, Hans, Fayencetöpfer ebenda, 382
Mombaerts, Corneille, Fayencefabrikant, Brüssel, 348; —, Philipp, Fayencefabrikant, Brüssel, 348.
Monogrammist M V A, 717.
Monstranzen, 183.
Montereau (Frankreich), Steingut, 498.
Moradahad (Indien), Messinggefässe, 811.
Mosaik, Bombay-Mosaik, 748. — „Tuch-Mosaik", 48. — Zellen-Mosaik, 207.
Möschentöpfe, 262.
Moustiers, Fayencen, 335.
Mühlhausen, Joh. Christoph, Fayencefabrikant, Aumund bei Vegesack, 355.
Müller, C. H. F., Verfertiger von Flügelgläsern nach venetianischer Art, Hamburg, 586.
Müller, C. M., s. Möller.
Müller, Dr. E., Gründer der Steingutfabrik zu Damm bei Aschaffenburg, 422.
Müller, F. H., Leiter der Porzellan-Manufactur in Kopenhagen, 457.
Mume, jap., Pflaumenbaum, 153 u. ö.
Mnmienkasten, aegyptischer, 600.
Münden in Hannover, Fayencen, 327; 352. — Engl. Steingut, 352; 354; 496.
Münster in der Schweiz, Fayencen, 301.
Mussill, W., englischer Porzellanmaler, 560.
M. V. A. (? Magdeburg von Annaberg), Meister geschnitzter Buchsmedaillons, 714; 717.
Mysore (Indien), Lackarbeiten, 748.

N.

Nahl, D., Bildhauer, 453; 470.
Namikawa, japanischer Zellenschmelzmaler, 233.
Nashi-ji, jap., Aventurinlack, 733.
Nast, Porzellanfabrikant, Paris, 468.
Neale, englischer Kunsttöpfer, 482.
Nellstein, Johann, Steinguttöpfer in Cassel, 495.
Nephrit-Arbeiten, chinesische, 589.
Netzke, japanische 164; 726.
Neudeck in der Au, Porzellan, 424.
Neumann, Fayencefabrikant, Kiel, 373.
Neuner, Caspar, Fayencemaler, Nürnberg, 327.
Neurenther, Eugen, Leiter der Porzellanmanufactur zu Nymphenburg, 426.
Nevers, Fayencen, 302.
Nicola da Urbino, Majolikamaler, 278.
Niderwiller, Fayencen, 343. — Porzellan, 469.
Niederlande, Spitzen 82. — Bildwirkerei, 93. — Ledertapeten, 118. — Goldschmiedearbeiten, 173. — Taschenuhren, 221. — Porzellan, 460. — Möbel, 629; 650; 674.
Niedermaier, Johann, Leiter der Porzellanmanufactur zu Neudeck i. d. Au, 424.
Niedermayr, Matthäus, Director der Wiener Porzellanmanufactur, 418.
Niello, 171. — „Marmor-Niello", 125.
Nien-hao, chines. Kaisernamen, als Porzellanmarken verwendet, 517.

Nilson, seine Kupferstiche Vorbilder für Kieler Fayencemalereien, 374; — für Nürnberger Fayencemalereien, 328; — für Wiener Porzellanmalereien. 419.
Nini, Jean-Baptiste, Glasschneider, Modelleur, 470.
Ninsei, japanischer Maler und Töpfer, Kioto, 545.
Nonne, Porzellanfabrikant, Sülzerode, später zu Volksstedt bei Rudolstadt, 451.
Nordenstolpe, s. Ingmann.
Norwegen, Bauernschmuck, 215. — Kerbschnittarbeiten, 697.
Noshi, jap., Geschenkdüte, als Ziermotiv auf Rouener Fayencen nachgebildet („décor à la corne"), 307; 310.
Nove (bei Bassano), Fayencen, 288. — Porzellan, 472.
Nürnberg, Drechslerarbeiten, 91. — Wismuthmalerei, 100. — Bucheinbände, 103. — Lederarbeiten, 121. — Silber, 193. — Taschenuhren, 219. — Hirschvogelkrüge, 294. — Fayenceöfen, 296. — Fayencen, 326. Schmelzmalerei, 334. — Möbel und Holzschnitzereien 607; 685. — Buchsschnitzereien, 713. — Bronzeguss, 757. — Messing, 766. — Zinn, 782. — Schmiedeisen, 793; 795; 803; 805.
Nymphenburg, Porzellan, 424.
Nyon, Porzellan, 471.

O.

Obi, jap., Gürtel, 45.
Oefen, schweizer u. deutsche Kachelöfen, 246. — Hamburgische Fayenceöfen, 1.
Oesterreich, neuzeitige Glasindustrie, 585.
Ofenheck, 663.
Ofenplatten, gusseiserne, 810.
Offenbach, Fayencen, 324.
Okimono, jap., Zierfigur, 531.
Oldesloe, Fayencen, 365.
Olery, Joseph, Fayencier zu Alcora, 337; zu Moustiers, 336.
Olsen, Fayencefabrikant, Rendsburg, 388.
Ondrup, Kopenhagener Porzellanmaler, 458.
Onolzbach, s. Anshach.
Orléans, Porzellan, 470.
Otersen, Johan Conrad, Goldschmied, Hamburg, 194.
Ottaviani, Giovanni, seine Stiche nach Raffaelischen Loggiengemälden, 131.
Otte, Gebrüder, Fayencefabrikanten, Schleswig. 366; —, Johann Nicolaes. Fayencefabrikant, Criseby, später Eckernförde, 368; 385.
Oude Amstel (bei Amsterdam), Porzellan, 459.
Oude Loosdrecht, Porzellan, 459.
Ovendorf, Thonlager, 382. — Steingut, 382.

P.

Pacher, Michael, Bildschnitzer, Tirol, 706.
Padua, Majoliken, 274; 282.
Pahland, J. G., Modelleur, Cassel, 453.
Pajou, Bildhauer, Sèvres, 464.
Palissy, Bernard, französischer Kunsttöpfer, 238; 291.
Palmer, Henry, englischer Kunsttöpfer, 482.
Paquier s. Du Paquier.
Paris, Porzellan, 468. — Steingut, 499. — Schmelzmalerei auf Glas, 586. — Möbel, 623; 624. — Getäfel, 664. — Reliefintarsien, 634. — Uhren, 703.
Parpette, Schmelzmaler, Sèvres, 463.
Passglas, 572.
Passigdrechselu, 720.
Patanazzi, Alfonzo, Majolikamaler, Urbino, 278.
Patene, 187.
Pâte-sur-pâte-Malerei s. Pinsel-Reliefs.
Paul, Nicolaus, Arkanist, Fulda, Cassel, 453.
Pauschmalgläser, 583.
Pellipario, Nicola, s. Nicola da Urbino.
Pénicaud, Jean, Emailmaler in Limoges, Schüler des folg., 225; —, Nardon, Emailmaler in Limoges, 225.
Pennewitz, David, Steinzeugfabrikant, Plaue a. d. H., 491.
Pennis, Anthoni, junior, Delfter Fayencemeister, 320; —, Johannes, Delfter Fayencemeister, 320.
Peper, Hans, schleswig-holsteinischer Holzschnitzer, 659.
Perales, Joseph Calvo, Fayencemaler, Alcora, 338.
Perl, Georg, Vergolder der Wiener Porzellanmanufactur, 418.
Perlmutter, Arbeiten aus, 781; 806.
Perrin, Veuve, Leiterin der Fayencefabrik in Marseille, 346.
Persien, Stickerei, 48. — Gläser, 587. — Metallarbeiten, 813.
Pertabghar-Email, 234.
Pesaro, Majoliken, 273; 280; 285.
Petersburg, Porzellan, 472.
Peterynck, François Joseph, Fayence-Fabrikant, Tournai, 460.
Petitot, Jean, Schweizer Emailmaler, London und Paris, 228.
„petit point", (Stickerei), 43.
Petschafte, 190; 806.
Pfalzer, Porzellanfabrikant, Baden, 455.
Pfau, Fayencetöpfer in Winterthur, 301; —, Johann Ernst, Fayencefabrikant in Kopenhagen, 364; in Lübeck, 375.
Pfeifengestelle, holsteinische, 663.
Pfeiffer, Joh. Georg, Fayencefabrikant, Bayreuth, 330.
Philippe, Jean, französischer Uhrmacher, 222.
Piccolpasso, Cipriano, Töpfer in Castel Durante, Verf. der „Libri dell' Arte dell' Vasajo", 266; 275.
Pietersz, Hermann, Delfter Fayencemeister, 311.
Pinsel-Reliefs, 241.
Piqué-Leder, 220.
Pisa, Majoliken, 274.
Plambeck, C. F. H., Hamburger Marqueterie-Meister, 634.
Plaue a. d. H., Rothes Steinzeug, 394; 490.
Plön, Fayencеöfen, 365.
Plymouth, Porzellan, 488.
„Point de tapisserie", 71.
Poirel, Nicolas, Rouen, 305.
Poitiers, Steingut, 499.
Pokale, 191.
Pollich, Modelleur, Meissen, 407.
Polychromie, an niederdeutschen Truhen des 16. u. 17. Jh., 638. — Schmiedeisen, 804. — Mittelalterl. Elfenbein, 720. — Altchinesisches Elfenbein, 730. — Japan. Elfenbein, 726.
Poppelsdorf (bei Bonn), Porzellan 455. — Steingut, 496.
Porchaire, s. Saint-Porchaire.
Portugal, Lederindustrie, 121. — Kunstschränke, 612. — Azulejos (Fliesen), 240.
Porzellan. Die deutschen Manufacturen, 391. — Kopenhagener Porzellan, 457; — schwedisches, 459; — holländisches, 459; — belgisches, 460; — französisches (Sèvres u. a.), 461; — schweizer, 471; — russisches, 472; — italienisches, 472; — spanisches, 473; — englisches, 481; 486; — chinesisches, 513; — japanisches. 538; — neuzeitiges europäisches, 560.
Porzellanfiguren, 400; 404; 415; 422; 427; 434; 436; 449; 453; 473; 487.
Pössinger, Fayence-Maler, Nürnberg, 327.
Poterat, Edme, Töpfer, Rouen, 305.
Potsdam, Glasfabrikation, 581.
Pottengruber, s. Botteugruber.
Potter, Porzellanfabrikant, Paris, 468.
Prägen, 164.
Prähistorisches. Schmuck, (Fibeln), 206. — „Hängebecken", 755.
Preussler, Schmelzmaler, Breslau, 455.
Priester, Jacob, Emailmaler, Augsburg, 229.
Probsteier Spitzen-Sammlung, 84.
Proschen, Wenzel Ignatz, Fayencemaler, Nürnberg, 327.
Proskau, Fayencen, 333. — Braunes Steinzeug, 462. — Steingut, 333; 496.
Proskau, Graf Leopold von, Besitzer der Fayencefabrik zu Proskau, 333.
Pulinckx, Henri, Fayencefabrikant, Brügge, 348.
Punet, Modelleur, Meissen, 407.
Pustelli, Franz Anton, Modellmeister, Ludwigsburg, 428.
Pynacker, Adriaen, Delfter Fayence-Meister, 313; 316; 319; —, Jacobus, Bruder des vor., Delfter Fayence-Töpfer, 319.

Q.

Quadrant, 769.

R.

Rabe, Benjamin, Fayencefabrikant, Braunschweig, 352.
Raffael, seine Loggienmalereien in colorirten Kupferstichen, 131.
Rambusch, Fayencefabrikant, Schleswig, 366; 385; —, Friedrich Vollrath, S. u. Nachf. d. vor., 366.
Rankoku, japan. Lackkünstler, 741.
Rauchfässer, 188.
Rauenstein, (Thüringen), Porzellan, 451.
Rauter, Oscar, Glasfabrikant, Ehrenfeld bei Köln, 586.
Regensburg, Schrank aus, 616.
Reg[i]nus, Töpferstempel einer altrömischen Modellschüssel, 248.
Rehgehörn, Schnitzarbeiten aus, 725.
Rehweiler, Fayencen, 333.
Reichard, Ernst Heinrich, Inhaber der Berliner Porzellanmanufactur, 439; —, Joh. Heinr., Fayencefabrikant, Braunschweig, 352.

Reimers, Fayencefabrikant, Kiel, 373.
Reiner, J. J., Fayencefabrikant, Proskau, 333.
Reinsberg bei Neu-Ruppin, Steingut, 496.
Reliefintarsien, (Holz), Pariser, 634; — Hamburger, 634. — (Metall), japanische, 144; 149.
Reliquienbehälter, 182; 708; 711; 721.
Rendsburg, Fayencen, 365; 384. — Steingut, 496. — Getäfel des „Wallenstein-Zimmers" aus R., 658.
Reversino (Kartenspiel)-Marken aus geätztem Elfenbein, 725.
Reymond, Pierre, Emailmaler, Limoges, 226.
Rhinoceroshorn, Schnitzarbeiten, 730.
Rhodos, Stickereien, 76. — Fayencen, 507.
Richardi, Fayencefabrikant, Kiel, 374.
Richardot, Bildhauer, Steingutfabrik zu Andenne, 499.
Richter, J. G., Fayencetöpfer aus Strassburg, in Kopenhagen, 364; 457.
Riechbüchschen, 222.
Riechnuss, 718.
Riedel, Gottlieb Friedrich, seine Kupferstiche Vorbilder f. Nymphenburger Porzellan-Malereien, 426; Obermaler in Ludwigsburg, 429.
Rieger, Leiter der Porzellanmanufactur zu Ludwigsburg, 427.
Riese, C. F., Modelleur, Berlin, 450.
Riesener, Jean-Henri, französischer Möbelmeister, 627.
Riess, Karl, Modellmeister, Höchst, 421.
Rimini, Majoliken, 273.
Rinaldi, Vincenzo Dante dei, Verfertiger eines Astrolabiums, 771.
Ringe, 217.
Ringler, Joseph Jacob, Wiener Arkanist, in Neudeck i. d. Au, 424; in Ludwigsburg, 427.
Ripp, Johann Casp., Werkmeister der Fayencefabrik zu Nürnberg, 326; —, Abraham, Porzellantöpfer, Fulda, 349; 454.
Ritsuo, Ogawa, japanischer Lack- und Fayencemaler, Kioto, 546; 735; 740.
Robbia, Luca und Andrea della, Florentiner Bildhauer, ihre glasirten Thonreliefs, 237; 266; 710; —, Girolamo della, sein Einfluss auf die Kunsttöpferei in Rouen, 305.
Robert, J. G., Fayence- und Porzellanfabrikant, Marseille, 346; 470.
Roëttiers, Jacques, sein Entwurf für einen silbernen Leuchter, Vorbild für einen Veilsdorfer Porzellan-Leuchter, 452.
Rolet, Majolikatöpfer, Urbino, 278.
Rom, Fayencen, 273. — Porzellan, 472. — Steingut, 500.
Rombrich, Johann Christoph, Modelleur, Fürstenberg, 436.
Romedi, Johann Conrad, Mitbesitzer der Fayencefabrik zu Nürnberg, 326.
Römer (Trinkglas), 572.
Rörstrand, Fayencen, 357. — Steingut, 500.
Rosenstiel, Mitdirector der Berliner Porzellan-Manufactur, 441.
Rosettenkrügc, Nürnberger, 328.
Roth, Johann Christoph, Goldschmied, Strassburg, 114
Rotteberg, Porzellanfabrikant, Gotha, 451.
Rotterdam, Fayencen, 317; 322; 327.
Rouen, Fayencen, 305; 332.
Roux, Eduard, Fayencemaler, Moustiers, Alcora, 337; —, Pol, „maître faïencier", Moustiers, 336.
Rubati, Pasquale, Fayencemaler u. -Töpfer, Mailand, 286.
Rubelles (bei Melun), Steingut, 499.
Ruch, Christopher, Porzellanmaler, Kopenhagen, 457.
Rudolstadt, Porzellan, 451.
Ruprecht, Porzellantöpfer, Fulda, 349.
Russinger, Laurentius, Modelleur, Höchst, 421.

S.

Sadler, John, Erfinder des Ueberdrucks von Bildern auf Thongefässe, 485.
Saint-Cloud, Porzellan, 461.
Saint-Cricq, de, Steingutfabrikant, Montereau, 498.
Saintes, Palissy's Fayencefabrikation in, 291.
Saint-Porchaire, Steingut, 291.
Sakura, jap., Kirschbaum, 152.
Salvetat, Porzellantöpfer, Sèvres, 464.
Sälzerode (Thüringen), Porzellan, 451.
Sammt, flandrischer, 28; — Lyoner, 32; — japanischer bemalter, 47; — Bergedorfer, 51.
Sara, jap., Speiseschüssel aus Porzellan, 529.
Sauvage, Charles gen. Lemire, Modelleur, Niederwiller, 344.
Savona, Fayencen, 286.
Savy, Honoré, Fayencier, Marseille, 346.
Sceaux, Fayencen, 344.
Schadow, Bildhauer, für die Berliner Porzellan-Manufactur thätig, 441.
Schäffer, Karl Friedrich Baron von, Mitbegründer der Fayencefabrik zu Marieberg, 359.
Schalenböden, Bleiabgüsse silberner, 193.
Schänkschrank, 652.
Schamm, Modelleur, Fulda, 454.
Schaper, Johann, Glasmaler aus Harburg, in Nürnberg, 578.
Schepers, Cayetano, Modellmeister, Buen Retiro, 474.
Schinkel, Architekt, für die Berliner Porzellan-Manufactur thätig, 442.
Schirmer, Philipp Andreas, Fayencefabrikant, Marieberg, 359.
Schissler (Schüssler), Christopher, Verfertiger astronomischer Instrumente, Augsburg, 776.
Schlegel, F. A., Meissener Porzellanmaler, in Kopenhagen, 458.
Schlei, Obermodelleur der Berliner Porzellan-Manufactur, 442.
Schlesien, Fayencen, 295; 333. — Steingut, 333; 496. — Glas, 579; 582.
Schleswig (Stadt), Fayencen, 365.
Schlewig-Holstein. Beiderwand-Gewebe, 56. — Plüsch-Stuhlkissen, 58. — Mustertücher, 62. — Stickereien, 64. — Tondern'sche Spitzen, 82. — Probsteier Spitzensammlung, 87. — Silberarbeiten, 193; 194; 223. — Bauernschmuck, 213. — Bauerntöpferei, 263. — Fayencen, 365; 390. — Steingut, 496. — Bemalte Fensterscheiben, 595. — Möbel: Bauernmöbel, 632. — Truhen, 639; 640; 642; 643. — Schränke, 646; 648; 653; 656. — Wandgetäfel: „Wallensteinzimmer" aus Rendsburg, 658. — Getäfel aus der Wilstermarsch, 662. — Holzschnitzereien, 663; 668; 673; 679. — Mangelbretter, 680; 682. — Kerbschnittarbeiten, 686; 690; 694. — Zinnarbeiten, 785.
Schlösser, 798.
Schlüssel, 802; — heilige des St. Petrus, 175.
Schlüter, Andreas, Fayencetöpfer, Kellinghusen, 382.
Schmelz (Email). Grubenschmelz, in Frankreich und am Niederrhein, 182; 190; — in Indien, 234. — Zellenschmelz, China und Japan, 149; 230. — Maler-Email, Frankreich, 224; — China, 233; — Venedig, 227. — Durchsichtiger Reliefschmelz, 172.
Schmettow, Fayencefabrikant, Schleswig, 366.
Schmiedeisen, 789. — Waffen, 790. — Gitter, 791. — Beschläge und Schlösser, 798. — Schlüssel, 802. Geräthe und Möbel, 803.
Schmitz, Christoph, Director der Porzellan-Manufactur zu Nymphenburg, 425.
Schmuck, 203. — Antiker Goldschmuck, 204. — Vorgeschichtlicher und deutsch-römischer Schmuck, 206; — mittelalterlicher, 207; — abendländischer des 16.—18. Jahrh., 208. — Niederdeutscher und skandinavischer Bauernschmuck, 209. — Die Ringe, 217. — Ostasiatischer Schmuck, 217.
Schnell, Joh. Conrad, Emailmaler, Augsburg, 229.
Schnellen, Siegburger, 253.
Scholz, Benjamin, Director der Wiener Porzellan-Manufactur, 419.
Schou, Philip, Leiter der Porzellan-Manufactur in Kopenhagen, 459.
Schrader, H. J., Porzellanmaler, Kopenhagen, 457.
Schränke, 602; 609; 615; 629; 632; 644.
Schreck, Fayencefabrikant, Bayreuth, 330.
Schrezheim, Fayencen, 332; 334.
Schrimpf, Porzellanmaler, Nymphenburg, 451; 454.
Schrittzähler, Instrument, 780.
Schubert, Karl Gottlieb, Modelleur, Fürstenberg, 436.
Schumann, Modelleur, Fulda, 454.
Schwanhardt, G., Glasschneider, 573; 579.
Schwarz, Hans, Medailleur und Kleinschnitzer, Nürnberg, 713.
Schwarzwald, Fayenceöfen, 297.
Schwedcn, Schmuck, 216. — Fayencen, 357. — Porzellan, 459.
Schweiz, Stickerei, 64. — Fayencen, 300; — Fayenceöfen, 297; 299. — Holzschnitzerei, 679. — Kerbschnittarbeiten, 697. — Schmiedeisen, 793.
Schwerin, Fayencen, 356.
Schwerin, Freiherr von, Director der Porzellanmanufactur zu Nymphenburg, 425.
Schwertzierathen, japanische, 145.
Schwinger, Hermann, Glasschleifer, Nürnberg, 579.
Sciptius, H. Chr., Porzellanmaler, Kopenhagen, 457.
Scotniovsky, Ferdinand, Porzellanfabrikant, Nymphenburg, 426.
Seering, nautisches Instrument, 770; 775.
Seger, Chemiker an der Berliner Porzellanmanufactur, 442; 449.
Seidji, jap., älteste glasirte Gefässe, 534.

Seiler, Balthasar, Kreussener Hafner, 260.
Seimin, japanischer Erzgiesser, 136; 139.
Seladon-Porzellan, 513; 519.
Senckeisen, Joh. Chr., „Muster-Schreiber und Tischler", Leipzig, 654.
Sennin, taoistische Wundermänner, 162.
Sept-Fontaines (in Luxemburg), Steingut, 500.
Servatius, Silberreliefs mit Scenen aus der Legende des h. Servatius, 173.
Sèvres, Porzellan, 240; 481. — Steingut, 499.
Shakudo, jap., schwarze Kupferlegirung, 148.
Shelton in Staffordshire, Steinzeug, 484.
Sheraton, Thomas, englischer Möbelzeichner, 631.
Shibuitshi, japan., silberähnliche Kupferlegirung, 148.
Shido, jap., rothleuchtende Kupferlegirung, 148.
Shiokasai, japan. Lackkünstler, 744.
Shippo-yaki, jap., Zellenschmelz, 231.
Shippo-Muster (Japan), 37.
Shiuro, japan., Kohlenbehälter zum Händewärmen, 530.
Shojo, japan. Dämon, 161.
Shokko-Muster (Japan), 37.
Shokosai, japan. Korbflechter, 16.
Shoku-dai, jap., Leuchter, 530.
Shomin, japanischer Erzgiesser, 140.
Sibmacher, sein Modellbuch, 91. — Stickereien nach, 62; 81; 87.
Siegelstempel, 199; 803.
Siena, Majoliken, 274; 276. — Marmorne Fussbodenplatten aus dem Dom zu S., 126.
Silberarbeiten, Technisches, 168. — Bucheinbände, 113; 184. — Treibarbeiten (Servatiusplatten), 173. — Christl. Cultgeräthe, 180; 186. — Weltliche Gefässe und Geräthe, 191; 195; 200. — Schmuck, 207; 209. — Filigran, 170; 208; 209. — Riechbüchsen, Notizbücher u. ä., 222. — Essbestecke, 808.
Silfverskoug, Joakim, Fayencemaler, Rörstrand, 361.
Sindh (Indien), Lackarbeiten, 748.
Sitzmöbel, 605; 613; 624; 632.
Solenhofener Stein, Aetzarbeiten auf, 786.
Soliva, Miguel, Fayencemaler, Alcora, 338.
Solon, M., Porzellankünstler, England, 560.
Somada, japan. Lackkünstler, 744.
Sonnenuhren, 770; 775.
Sonnin, Erbauer der Gr. Michaeliskirche in Hamburg, Rococo-Portal nach seinem Entwurf, 128.
Sorgenthal, Baron Konrad von, Leiter der Wiener Porzellanmanufactur, 418; 420.
Sos, Jochim, holsteinischer Töpfer, 262.
Spanien, Gewebe, 26. — Stickereien, 63; 67; 73. — Leder, 118; 121. — Westgoth. Schmuck, 207. — Fayencen, 289. — Porzellan, 473. — Gläser, 585.
Spechter, altdeutsches Trinkglas, 572.
Speisegeräthe, 725; 806.
Sperl, Wittwe, Begründerin einer Porzellan-Fabrik zu Baden (?), 455.
Spiegel, aus Metall: japan. „Zauberspiegel", 138; 141; — etruskischer, 755. — In Holzrahmen: Louis-XVI.-Sp., 665; — Rococo-Sp., 625.
Spiegelkapsel, mittelalterliche, aus Elfenbein, 723.
Spieluhren, 222.
Spindelkloben, 221.
Spinnräder, 91.
Spitzen, genähte, punto tirato, punto tagliato, 77; 87; — punto tagliato a fogliami, 78; — geklöppelte, 82; venetianische Reliefsp. 79; 88; — französische, 79; 83; 88; — niederländische (flandrische, brabanter), 83; 89; — tondernsche, 90.
Spode, Josiah, Porzellanfabrikant, Stoke, 488.
Stade, Bauernschmuck, 213. — Zunftgefäss, 785.
Stade, Peter Jost von, hamburgischer Zinngiesser, 198; —, Tonnies, von, hamburgischer Kannengiesser, 198.
Staffordshire, Töpfereien, 475.
Stahl, 789.
Stanzen, 169.
Steckborn, Oefen, 299; 301.
Steinarbeiten, 123.
Steingut, englisches, 484; — deutsches, 493; — französisches, belgisches u. a., 497.
Steinkopf, Johann Friedrich, Porzellanmaler, Frankenthal, Ludwigsburg, 430.
Steinzeug, 238; — deutsches und niederländisches, 249; —Siegburger, 252; — Frechener, 254. — Nassauer, 255; — Raerener, 257; — Kreussener u. a., 260; — rothes chinesisches, 517; 526; — englische Nachahmung dess., 475; 489. — Böttger's und anderer Nachahmung dess., 330; 393; 409; 489.
Steitz, Steingutfabrikant, Cassel, 453; 493.
Stemmann, Jacob, senior und junior, Fayencetöpfer, Kellinghusen, 382.
Sten, Heinrich, Fayencefabrikant, Marieberg, 359.
Stenmann, Andreas, Fayencemaler, Marieberg 360.
Sternschüsseln, Nürnberger, 329.
Stickereien, 41; — der Länder des Islam, 48; — deutsche des 16. Jahrhunderts, 64; — italienische, spanische, 67; — französische, 70; — der Bauern der Elbmarschen, 49; — aus Schleswig-Holstein, 58; — neuzeitige hamburgische, 92; — japanische, 44.
Stickmustertücher, 59.
Stiefel, Fayencegefässe als St. geformt, 329; 331.
Stieten, s. Gross-Stieten.
Stobwasser, Joh. Heiur., Fabrikant von Lackwaaren, 750.
Stockelsdorff, Fayenceöfen, 299. — Fayencegefässe, 365; 374.
Stoke upon Trent, Josiah Spode's Porzellan-Fabrik, 488.
Stollenschrank, 604.
Stoss, Veit, Holzschnitzer, Nürnberg, 706.
Stralsund, Fayencen, 362.
Strassburg, Fayencen, 339. — Porzellan, 469.
Ströbel, Nürnberger Fayencemaler, 327.
Struntz, Joh. Heinr., Fayencefabrikant, Nürnberg, 327.
Stühle, 10; 11; 605; 613; 619; 628; 632.
Stuhlkissen, 57; 58; 71; 96.
Suishiotei, japanischer Erzgiesser, 139.
Sumatra, Schmuck der Atchinesen, 218.
Suri-hachi, japan., Kumme zum Waschen des Reises, 530.
Sussmann-Hellborn, Bildhauer, Director der Berliner Porzellan-Manufactur, 442.
Syrien, Fayencen, 511.
Syrlin, Jörg, d. ä. Bildschnitzer, Ulm, 706.

T.

Tabako-ire, jap., Tabaksbesteck, 726.
Tabaksreiben aus Elfenbein, 725.
Taberger, L. T., Zinngiesser, 202.
Taennich, Fayencefabrikant, Kiel, 371.
Taglieb, J. G., deutscher Fayencetöpfer, Rörstrand, 358.
Taillandier, Blumenmaler, Sèvres, 466.
Taka-makiye, japan., Goldlackrelief, 737; 747.
Talavera, Fayencen, 338.
Tandart, Blumenmaler, Sèvres, 466.
Tane-tsubo, jap., Deckelurne für Sämereien, 530.
Tännich, J. S. F., Fayencetöpfer, Kiel, Hubertusburg, 495.
Tapeten, lederne, 118.
Tapisserien, 93.
Taschenuhren, 219.
Tauber, G. M., Fayencemaler, Nürnberg, 327; —, Andreas, Fayencemaler, Nürnberg, 327.
Tauschiren, Japan, 143; 149; — der Araber und Perser, 814.
Tempesta, Antonio, seine Kupferstiche Vorbilder für Fayencemalereien in Moustiers, 335; — für Marseiller Fayencen, 345.
Templeton, Lady, liefert Entwürfe für Wedgwoods Kunsttöpferei, 478; 480.
Tengu, japanischer Dämon, 161.
Terracotta-Arbeiten, 129; 344; 470; 499.
Tetsu-bin, jap., Wasserkessel, 143.
Thévenet, Blumenmaler, Sèvres, 466.
Thooft, Joost & Labouchère, neuzeitige Töpferei, Delft, 317.
Thüren, 667.
Thürgriffe, aus Eisen, 801; — japanische, aus Bronze, 142.
Thüringen, Porzellan, 451.
Thürklopfer, aus Eisen, 801; — aus Bronze, 756.
Thürriegel, 801.
T'iao-tsi, chines., geschnitzter rother Lack, 747.
Tirol, Fayence-Oefen, 297. — Gothische Truhe, 603. — Schmiedeisen, 809.
Tische, 603; 613; 618; 621.
Toji-buro, jap., Gewürznelkenkocher, 141; 530; 533.
Tokonoma, jap., Nische im Wohngemach, 531.
Tomson, Uhrmacher, London, 222.
Tondern, Spitzen, 90. — Klöppelkissen aus, 91.
Tönnjes, J. F. S., Meissener Porzellanmaler, Fayencefabrikant in Jever, 381.
Töpferei, s. Keramik.
Torhellen, s. Hellen.
Toro, J. Bernard, seine Entwürfe, Vorbilder für Fayencemalereien zu Moustiers, 335.
Toun, japanischer Erzgiesser, 136; 139.

Tournai, Thon aus, für Delfter Fayencen verwendet, 312. — Porzellan 460.
Toussaint, Daniel, Fayencefabrikant, Hanau, 324.
Toutin, Jean, französischer Goldschmied u. Emailmaler, 228.
„Trauerkrüge", 260.
Trausnitz, Schloss bei Landshut, Ofenkachel aus, 298.
Tremblé, Alexis du, Steingutfabrikant, Rubelles, 499.
Treppen, 669.
Treviso, Fayencen, 288.
Truhen (Möbel), 603; 605; 635.
Tschapoli, chinesische Glasart, 588.
Tschirnhaus, Chemiker u. Porzellantöpfer, Dresden 302.
Tsuba, jap., Schwertstichblatt, 147.
Tsugaru-nuri, jap., gefleckter Lack, 739.
Tummler, altdeutsches Trinkglas, 572.
Turin, Fayencen, 274.
Türkei, Bucheinbände, 109. — Koranhandschriften, 110. — Fayencen, 501. — Metallarbeiten, 813.
Turner, John, englischer Kunsttöpfer, 482.

U.

Ueberfangglas, 563; 589.
Uhren, Stand- und Wanduhren, 699. — Taschenuhren, 219. — Metallene Setzuhren, 781.
Urbino, Majoliken, 273; 277.
Usinger, Porzellanmaler, Höchst, 423.
Uttmann, Barbara, Spitzeu-Klöpplerin, 82.

V.

Vagnarelli, Lorenzo, Verfertiger astronomischer Instrumente, Urbino, 789.
Valencia, Fayencen, 289.
Valenciennes, Spitzen, 83. — Porzellan, 470.
Vanloo, Maler, Sèvres, 462.
Vater, Elias, sächsischer Porzellantöpfer, Kopenhagen, 457.
Vaucouleurs, Fayencen, 344.
Vaudeward, Steingutfabrikant, Andenne (Niederlande), 499.
Vauquer, Robert, Emailmaler und Ornamentstecher, 228.
Vegesack, Fayencen, 355.
Veilsdorf, s. Kloster Veilsdorf.
Venedig, Spitzen, 78; 88. — Bucheinbände, 111. — Lederarbeiten, 116. — Architectonische Steinornamente, 123. — Silberfiligran, 268. — Majoliken, 274; 282. — Porzellan, 472. — Gläser, 567. — Möbel, 606. — Messingarbeiten, 767.
Verdussen, Steingutfabrikant zu Andenne (Niederlande), 499.
Vere de (Devaere), copirt Antiken für Wedgwood, 479.
Vergiliotto, Töpfer, Faenza, 268.
„Vernis Martin", 750.
„Versenktes Relief", Japan, 149.
Vesst, Georg. Hafner, Kreussen, 298.
Vexirkrüge, 257.
Vielstich, J. Christoph, Fayencetöpfer, Aumund bei Vegesack und Lesum, 355.
Vierlande, Bauernmöbel, 10. — Stickereien, 51. — Samntweberei, 51. — Mustertücher, 53. — Gobelin-Stuhlkissen, 71. — Bauernschmuck, 209; 216. — Glasmalereien, 595. — Möbel, 643; 647.
Villars, Porzellantöpfer, Cassel, 494.
Villeroy & Boch, Steingut- und Fayencefabrik, 500.
Vincennes, Porzellan, 461.
Vinovo bei Turin, Porzellan, 472.
Vischer, Peter, d. ä. Erzgiesser, Nürnberg, 706; 757; — d. jüng., 757; 758.
Volgrath (Vollgradt, Volgerath), hamburgische Töpferfamilie, 2; —, H. J., hamburgischer Ofentöpfer, 1; 4; 389.
Volkstedt (bei Rudolstadt), Porzellan, 451.
Volpato, Giovanni, Kupferstecher, 131, u. Porzellanfabrikant, Rom, 473; Steingutfabrikant, 500.
Voyez, J., Bildhauer, 483.
Vredeman de Vriese, Hans und Paul, niederländische Ornament-Zeichner und Stecher, 610.

W.

Wackenfeld, J. H., Meissener Porzellantöpfer, Strassburg, 339.
Waffeleisen, 805.
Waffen, europäische, 790; — japanische, 145.
Wahlbom, Johan, schwedischer Fayencemaler, Stralsund, 363.
Walcher, George, Porzellanmaler aus Sèvres, in Ludwigsburg, 430.
Wall, John, Mitbegründer der Porzellanmanufactur in Worcester, 486.
Walle, Jacobus van der, Fayencefabrikant, Hanau, 323; in Frankfurt a. M., 325.
Wallendorf (Thüringen), Porzellan, 451.
„Wallenstein-Zimmer", 658.
Wandarme, schmiedeiserne, 797.
Wandeleiu, Carl, Arkanist der Wiener Porzellan-Manufactur, in Doccia bei Florenz, 472.
Wandgetäfel, 657.
Wärmpfannen aus Kupfer u. Messing, 764; 766.
Wartberg, Peter, Fayencetöpfer in Kopenhagen, 364.
Watteau, Antoine, seine Figuren vorbildlich für Meissener Porzellanmalereien, 396.
Webb, Glasschleifer in Stourbridge, 586.
Webel, P. K., Direktor der Höchster Porzellan-Manufactur, 421.
Wedgwood, John, Töpfer zu Burslem in Staffordshire, 476; —, Josiah, S. d. vor., englischer Kunsttöpfer, 241; 476; 484; —, Thomas, Bruder d. vor. und Nachf. d. Vaters, 476.
Weery, Maestrichter Goldschmied, 173.
Weesp bei Amsterdam, Porzellan, 459.
Wegeli, W. C., Begründer der Berliner Porzellanmanufactur, 439; 444; 449.
Weichporzellan, englisches, 241; — französisches, 460; — dänisches, 457; 459; — italienisches, 472.
Weiss, von, Fayencefabrikant, Crailsheim, 332.
Werkzeuge der Holzarbeiter, 685.
Wessel, Ludwig, Steingut-Fabrikant, Poppelsdorf bei Bonn, 496.
Wessely, A. H., Kunsttöpfer, Hamburg, 560.
Westfalen, Stickerei, 65. — Thon für Delfter Fayencefabrikation aus, 312. — Eisenarbeiten, 801. — Möbel u. Holzschnitzereien, 637; 673; 708.
Wetzel, Fayencefabrikant, Bayreuth, 330.
Whieldon, Geschäftstheilhaber des Josiah Wedgwood, 476.
Widmann, Johan, Fayencemaler, Rörstrand, 361.
Wiegen aus den Vierlanden, 11.
Wien, Porzellan, 417.
Willebrand, Johann, Verfertiger astronomischer Instrumente, Augsburg, 789.
Wilson, Robert, Kunsttöpfer, 483.
Wilster, Glasmalerei, 595. — Zunftgefäss, 784.
Wilstermarsch, Gestickte Kissen, 55. — Wollenwebereien, 55. — Trinkkrüge, 194. — Silberne Gelddosen, 194. — Bauernschmuck, 213. — Bauernmöbel, 632; 633. — Truhe, 643. — Schänkschrank, 653. — Zimmergetäfel, 662. — Oberlichtgitter, 668. — Mangelbretter, 683.
Winsener Marsch, Stickereien, 49. — Bauernschmuck, 213; 216.
Winter, Friedrich, Glasschleifer, Schlesien, 579.
Wintergurst, Fayencefabrikant, Schrezheim, 334.
Winterthur, Fayencen, 300.
Wismar, Porzellan und Steingut, 356. — Bronzemörser, 763.
Wismuthmalereien, 100.
Witsembergh, Thierry, Fayencefabrikant, Brüssel, 348.
Witsenburgh, Theodorus, Delfter Fayencemeister, 320.
Wittmund, Versuch, daselbst eine Fayencefabrik anzulegen, 381.
Wohlfahrt, F. K., Höchster Porzellanmaler, 423.
Wolff, Johann, Porzellanmaler, Nürnberg, 327; vgl. Wulf.
Worcester, Porzellan, 488.
Wouters, J. Steingutfabrikant, Andenne (Niederlande), 499.
Wrisberg, R. J. von, Gründer einer Fayencefabrik in Wrisbergholzen, 354.
Wrisbergholzen, Fayencen, 354.
Wulf (Wolf), Johan, Fayencetöpfer in Nürnberg (?), 327; in Kopenhagen, 363; in Stockholm, 357.
Wurstkrüge, 256.
Wüstenfeld, Fayencefabrikant, Münden, 353.
Wymelle, Claude de, niederländischer Hautelisseweber in Hamburg, 95.

Y.

Yaki, jap., „Gebackenes" d. i. Thonwaare, 545.
Yeiraku, Dai Nipon, japanischer Töpfer, Kioto, 542; 548.
Yokasai, japan. Lackkünstler, 743.
Yosei, japan. Lackkünstler, 745.
Yunnan, Weissmetall, 134.

Z.

Zechliner Gläser, 581.
Zellenmosaik, 172; 207.
Zeschinger, Johann, Höchster Fayence- und Porzellanmaler, 351; in Fürstenberg, 421; 436.
Zick, Peter und Lorenz, Elfenbeindrechsler, Nürnberg, 724.
Ziegler, F., Hamburger Bildschnitzer, 634.
Zinn, zur Bronzebereitung verwendet, 751; — zur Messingbereitung verwendet, 752. — Arbeiten aus Zinn, 202; 782.
Zirkel des 17. Jhrh., 780.
Zunftgefässe, 195; 784.
Zürich, Fayencen, 301. — Porzellan, 471.
„Zwiebelmuster" des Meissener Porzellans, 399.
Zwischengläser, 583.

Von diesem Werke sind für Rechnung der Kunst- und Verlagshandlung von R. Wagner, Berlin SW, Dessauerstrasse 2, hundertfünfzig Abzüge auf starkem Japan-Papier aus der kaiserlichen Fabrik in Tokio gedruckt worden, welche durch alle Buch- und Kunsthandlungen oder durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe zum Preise von 35 Mark für zwei Bände zu beziehen sind.

Den buchhändlerischen Vertrieb der gewöhnlichen Ausgabe hat die Verlagshandlung von E. A. Seemann in Leipzig übernommen.

Von folgenden Abschnitten dieses Werkes sind Sonderabzüge hergestellt und zu den angegebenen Preisen käuflich:

1. Beschreibung der Möbel und Holzschnitzereien mit geschichtlichen Einleitungen, 122 Druckseiten mit 70 Abbildungen ..... **4 Mark.**
2. Beschreibung des europäischen Porzellans und Steingutes mit geschichtlichen Einleitungen, 132 Druckseiten mit 28 Abbildungen **3 Mark.**
3. Beschreibung der europäischen Fayencen mit geschichtlichen Einleitungen, 132 Druckseiten mit 71 Abbildungen und 55 Marken deutscher und skandinavischer Fayence-Fabriken. (Diese Marken sind dem Hauptwerke nicht beigegeben.) ..... **5 Mark.**
4. Die St. Servatius-Platten und die kirchlichen Geräthe und Gefässe, 18 Druckseiten mit 11 Abbildungen ..... **50 Pfg.**
5. Die Sammlung japanischer Schwertzierathen, 20 Druckseiten mit 22 Abbildungen ..... **50 Pfg.**

Von den Berichten des Museums ist noch eine kleine Anzahl zu folgenden Preisen vorräthig:

1. Festschrift zur Eröffnung am 25. September 1877 ..... **1 Mark.**
2. Bericht über die 5 ersten Jahre der Anstalt, 1882 ..... **2 Mark.**
3. Berichte über die Jahre 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890, 1891, 1892, jeder Bericht ..... **60 Pfg.**
   Diese 10 Berichte zusammen ..... **5 Mark.**

Von demselben Verfasser ist erschienen im Verlag von R. Wagner, Kunst- und Verlagshandlung in Berlin SW, Dessauerstrasse 2:

Kunst und Handwerk in Japan.

Erster Band. Gr. 8° broschirt, 300 Seiten, mit 225 Text-Illustrationen. Preis 12 Mark.

Zweiter Band unter der Presse.

In Vorbereitung:

Wilhelm Weimar, Aufnahmen (Federzeichnungen) von Möbeln aus dem Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe im Maassstab von 1 zu 10, mit Schnitten und Profilen in der Grösse der Originale. Mit einer Einleitung von Director Dr. J. Brinckmann.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00063 1776